ГРЕТА Н. СЛОБИН

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА



ГРЕТА Н. СЛОБИН



ПРОЗА РЕМИЗОВА
1900–1921

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»



Санкт-Петербург
1997

ГРЕТА Н. СЛОБИН

ПРОЗА РЕМИЗОВА

1900–1921

83.3 (2=рус) 5 8
Ш5 (2=Рус) 53 4 Ремизов

Greta N. Slobin
Remisov s Fictions: 19001921

Перевод с английского
Г. А. Крылова

Научный редактор
А. А. Кобринский

На форзаце:

А. Ремизов. Из альбома «Часы» (английский вариант, Лондон, 1924)
А. Ремизов. Вступление к альбому «Театр» (1921-1931)

На переплете использован рисунок А. Ремизова.

ISBN 5 7331-0016-8

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга была закончена в конце 1980-х годов, когда ремизоведение находилось фактически еще в стадии становления, вскоре после амхерстской конференции 1985 года, посвященной «неизвестному» Ремизову, где я и мои коллеги чувствовали себя чуть ли не «конспираторами» как среди западных, так и среди русских славистов. Тогда невозможно было себе представить, что всего через несколько лет, в 1992 году, мы встретимся с русскими исследователями в Петербурге на международной ремизовской конференции. За эти годы на родине писателя произошли огромные перемены, которые коренным образом изменили и судьбу его литературного наследия. «Неизвестность» Ремизова кажется теперь доисторической. Сотрудничество с русскими специалистами, а также доступ к ранее закрытым материалам открывают новые исследовательские возможности.

Я особенно благодарна сотрудникам Института русской литературы (Пушкинский Дом) С. С. Гречишкину и А. В. Лаврову, описавшим архив Ремизова в Рукописном отделе Пушкинского Дома, за советы и помощь в работе.

Я предложил различать два ряда причинно-следственных связей. Первый - естественный: он - результат бесконечного множества случайностей; второй - магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь - предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй. Первый оставим симулянтам от психологии.

Хорхе Луис Борхес. «Повествовательное искусство и магия»*

*пер. А. Матвеева

ВВЕДЕНИЕ

Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957) появился на русской литературной сцене в начале XX века. В течение двух следующих десятилетий волна новаций захлестнула художественную жизнь России, ознаменовав наступление эпохи, которая впоследствии была названа русским Серебряным веком. Литературная биография Ремизова неразрывно связана с важнейшими течениями этого периода от декадентства и символизма до примитивизма и авангарда. И хотя писатель был особенно близок к символизму, он никогда не отождествлял себя с каким-либо конкретным литературным направлением. В его творчестве отразились различные тенденции этого бурного времени в истории русской культуры. На протяжении всей своей долгой и исключительно плодотворной литературной карьеры Ремизов со всей страстью отдавался делу возрождения «затертого слова». Как и творчество его современника Андрея Белого, эксперименты Ремизова в сфере литературного языка оказали огромное влияние на развитие русской прозы первой четверти XX столетия.

Ремизов начал писать в 1896 году во время месячного тюремного заключения за участие в студенческой демонстрации в Москве. Литература стала его основным занятием в период последовавшей за тем ссылки, продолжавшейся до 1903 года. С 1905 года он жил в Петербурге, а в августе 1921 года навсегда покинул Россию и поселился в Берлине, откуда в 1923 году переехал в Париж. Первая публикация, с которой началась его профессиональная писательская деятельность, появилась в 1902 году, а в 1913 году молодой критик, впоследствии один из столпов русского формализма, Борис Эйхенбаум отметил, что к этому времени утвердилась литературная школа Ремизова.[1]

1913 год сыграл особую роль в истории русского модернизма и авангарда. Именно тогда завершилось формирование новых стилистических тенденций в современной русской прозе, представленной такими выдающимися писателями, как Розанов, Сологуб и Ремизов. Развитие событий в России лишний раз подтверждало известное высказывание Вирджинии Вулф о том, что «к 1910 году или приблизительно к этому времени человеческая природа изменилась», и что эти изменения затронули также религию, политику и литературу.[2] Многообразные совпадения в эволюции русского и европейского модернизма полностью укладываются в общепризнанную хронологию (с 1880-х по 1930 год) и обуслов-

лены взаимосвязью кризиса в искусстве и исторического кризиса, который, кроме прочего, стал причиной первой мировой войны и русской революции.[3]

Как истинный модернист Ремизов культивировал парадокс в жизни и творчестве. Описывая свое вступление в литературу, Ремизов вспоминал, что основным побуждением его к писательству было желание «назвать каждую вещь еще не названным именем».[4] Стремление вслед за Адамом «переименовать» весь мир было типичным авангардистским проявлением, но с чисто ремизовским оттенком, поскольку в отличие от футуристов он не пытался сбросить классиков с парохода современности. Вместо этого Ремизов поместил их в контекст традиционной культуры (фольклор, древнерусская словесность, а также разнообразные этнографические и палеографические материалы), на которой основывалось и его собственное творчество. Ориентации на устную традицию и рукописную книгу сопутствовало подчеркнутое игнорирование художественных достижений XIX века. Однако за этим скрывалась глубокая связь писателя с классической литературой, и прежде всего с такими ее «словесными эксгибиционистами» как Гоголь, Даль и Лесков.[5] Поскольку большую часть произведений Ремизова пронизывают постоянные философские раздумья над безысходностью человеческого бытия, им присущи те же тревоги, что отличают русский реалистический роман, в особенности романы Достоевского. Тем не менее, чувство трагического, свойственное Ремизову, неотделимо от непобедимого юмора («веселости духа»), от любви к розыгрышам, шуткам, мистификациям и другим игровым формам бытового поведения, в основе которых лежит его пристрастие к театру. Ремизовская оригинальность, «одиночество всегда и во всем», а также склонность к самоуничижению, проявившаяся, в частности, в идентификации с такими автобиографическими образами, как «бедный человек», «писец», «юродивый», «непризнанный писатель» и «колдун», которые Андрей Синявский справедливо назвал его «литературными масками»[6] — все это составляло часть творимой писателем легенды о самом себе. В то же время, обширные познания Ремизова в области церковной книжности и обрядности не вступали в противоречие с выраженным смеховым началом его творчества; осознание глубокой связи между смехом, ритуалом и мифом, утраченной современной культурой, было характерно для модернизма в целом, с его стремлением вернуться к истокам национальной традиции, чтобы тем самым «обновить» литературу.

Попытки модернизировать стилистику литературного произведения путем введения в языковую ткань церковно-славянской и диалектной лексики в гораздо большей степени сближали Ремизова с молодыми авангардистскими поэтами, чем с современными ему прозаиками. И хотя он был архаистом в выборе материала, критики и рецензенты неизменно оценивали ремизовское творчество как новаторское. Его филологические изыскания, предвосхитившие эксперименты с этимологией, или

корнесловием Велимира Хлебникова, постоянно уводили писателя в прошлое, в языческую эпоху и во времена «Слова о полку Игореве», «живая и образная речь» которого, «насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте», ознаменовала для Осипа Мандельштама начало русской литературы.[7] Ремизова в равной степени привлекали и возвышенный стиль древнерусской книжности, и пафос фольклорных плачей, и речь улицы, и простонародное «вяканье». Он считал себя последователем протопопа Аввакума, который соединил в своем знаменитом Житии «высокую» риторику церковной словесности с «низкой» разговорной речью. Сопряжение в тексте различных по стилистике лексических слоев, ставшее, благодаря Ремизову, неотъемлемой частью современной литературной традиции, активно использовалось поэтами авангарда, прежде всего, Цветаевой и Маяковским.[8] Характерная для писателя «игра» с архаизмами и структурными элементами повествовательных жанров, предшествовавших роману, а также ориентация на широкий круг источников свидетельствуют о сходстве ремизовской системы литературных приемов с методом, использованным Джойсом в «Улиссе».

В 1920-е годы Д. П. Святополк-Мирский писал о творчестве Ремизова как об «одном из самых разнообразных в русской литературе... Вся русская традиция — от мифологии языческих времен и русифицированных форм византийского христианства до Гоголя, Достоевского и Лескова — была впитана и ассимилирована Ремизовым».[9] Одновременно он высказал следующее предостережение: «Понимание сущности личности Ремизова или постижение объединительного принципа его творчества является труднейшей и мудренейшей задачей, так Ремизов неуловим и многосторонен».[9] Это предостережение было воспринято исследователями слишком прямолинейно. Хотя творчество Ремизова и в самом деле явление весьма сложное, все же почти полное отсутствие интереса к нему со стороны литературоведов представляется поразительным. В мемуарах, опубликованных в журнале «Звезда» в 1968 году, Александр Дейч напомнил современникам о «ныне у нас забытом» Ремизове и в заключение отметил: «По существу, язык этого писателя, его стилистика, его реставрационные попытки воскресить речь допетровской Руси — все это мало изучено нашими лингвистами и филологами. Существовавшее в русской предреволюционной литературе имя А. М. Ремизова нужно было бы теперь заново пересмотреть со всей научной объективностью».[10] В 1977 году в одном из своих парижских интервью Андрей Синявский упомянул о том, что русский читатель «вновь открыл для себя» двух трудных писателей — Ремизова и Набокова.[11] А, выступая на первом международном симпозиуме, посвященном творчеству Ремизова, состоявшемся в 1985 году в США, Владимир Марков назвал его «неизвестным писателем».[12]

Критическое восприятие Ремизова до революции мало что проясняет в проблеме, поднятой Мирским. Несмотря на ряд серьезных отзывов современных ему литературных критиков, Ремизов оставался неулови-

мой, эксцентричной и парадоксальной фигурой.[13] Его влияние в послереволюционный период на прозу таких молодых писателей, как Евгений Замятин, Борис Пильняк и «Серапионовы братья», отмечалось неоднократно. Так, например, Илья Эренбург утверждал, что многие молодые прозаики 1920-х годов, словно «болезнь роста», «пережили увлечение Андреем Белым или Ремизовым».[14] После отъезда писателя в эмиграцию советская критика совершенно игнорировала его творчество. Тем не менее, когда в 1930 году в Ленинграде был опубликован сборник «Как мы пишем», состоявший из ответов известных писателей на анкету о методах своей работы и литературном ремесле, принимавшие в нем участие Евгений Замятин, Вячеслав Шишков и Алексей Толстой упоминали имя Ремизова с особой теплотой. В 1935 году вышел в свет девятый том Литературной энциклопедии, в который была включена словарная статья о писателе, хотя ее автор, Борис Михайловский, и не преминул подчеркнуть белоэмигрантский статус Ремизова. Следующая специальная статья появилась только в 1971 году в составе шестого тома «Краткой Литературной энциклопедии».

Выехав из России в 1921 году, Ремизов два года провел в Берлине, который был тогда центром литературной эмиграции. В этот период еще сохранялась возможность поддерживать тесные связи с Москвой и Петроградом. Кроме того, в Берлине находились многие знакомые и литературные соратники писателя (например, Андрей Белый и Марина Цветаева). Сюда же приезжали из России Борис Пастернак и Борис Пильняк.[15] В 1923 году Ремизов переехал в Париж, где прожил более тридцати лет, продолжая работать с исключительной продуктивностью. Его художественное наследие этого времени поистине огромно и разнообразно: графические альбомы, пересказы старинных легенд, художественные автобиографии и проза мемуарного характера, в которых запечатлена целая галерея портретов современников. Но и за границей произведения Ремизова не пользовались большим успехом. Консервативные критики и читатели «русского Берлина», а затем и «русского Парижа» не принимали его экспериментальную прозу, так же как и поэзию Цветаевой. В эмигрантской литературе Ремизов занимал положение противоположное тому, в котором находился Иван Бунин, самый популярный из русских писателей и лауреат Нобелевской премии, продолжавший традицию реализма в духе классической прозы XIX века. Сам Бунин считал словесные эксперименты своего соотечественника профанацией этой традиции.[16] Однако, по свидетельству Ремизова, Бунин в его присутствии «уничтожал» Достоевского, «да и Гоголю попадало: “лубок”».[17]

По иронии судьбы наивысшую оценку литературные и графические труды Ремизова получили в культурных кругах Франции, которые стали проявлять интерес к современному русскому искусству еще в 1900-е годы благодаря «Русским сезонам» дягилевского «Русского балета» (Ballets Russes) в Париже, а также знакомству с работами блестящих новых рус-

ских художников. С 1930-х годов французские переводы произведений Ремизова, статьи о нем и репродукции его рисунков начали публиковаться в таких престижных журналах, как «La Nouvelle Revue Française» Андре Жида, «Les Nouvelles Littéraires» и «Cahiers G.L.M.» сюрреалиста Андре Бретона.

Окружающая имя Ремизова аура «непонятности» составляет резкий контраст с решающим влиянием, которое он оказал на развитие русской прозы до и после революции. Оригинальность и эксцентричность, тщательно культивируемые в творчестве этого писателя и являющиеся лейтмотивом воспоминаний о нем и критических отзывов современников, в высшей степени свойственны самой атмосфере эпохи модернизма. Забвение Ремизова на родине объясняется перипетиями русской истории после 1917 года, когда в конце 1920-х годов была насильственно пресечена эволюция авангардистских течений в живописи и литературе.

Недавнее «открытие» Ремизова и его современников исследователями в России и на Западе знаменует возрождение интереса к Серебряному веку. Важнейшим элементом научного освоения литературного наследия писателя является издание его ранее не публиковавшихся книг «Учитель музыки» (1983), «Иверень» (1986) и «Павлиньим пером» (1994), а также переписки с деятелями русской культуры.[18]

До настоящего времени никто не решился принять вызов Святополк-Мирского и со всей полнотой осветить многостороннее творчество Ремизова. Среди причин, препятствующих исследователям, основными являются внушительный объем ремизовского наследия (только при жизни писателя было опубликовано более 80 книг) и многолетняя недоступность архивных материалов, без которых невозможен его научный анализ. Ясно, однако, что литературная биография Ремизова делится на два основных периода — *до* и *после* эмиграции из России. В монографии будет рассмотрен первый из них (1900—1921), включающий годы ссылки, в которой Ремизов сформировался как писатель, а также петербургский период, когда он совершенствовал свое мастерство и получил литературное признание. Этот этап в его жизни совпал с периодом становления современной русской прозы, охватывающим предреволюционные десятилетия и 1920-е годы.

Особое внимание будет уделено крупным «синкретическим» произведениям Ремизова, в которых ярко выражен его многогранный талант. С самого начала писатель работал в разных жанрах (поэма, написанная белым стихом или ритмической прозой, рассказ, повесть, роман, сон и т. д.). После выхода в свет в 1907 году книги сказок «Посолонь» и собрания легенд «Лимонарь», которые являются переложением фольклорных и древнерусских текстов и справедливо считаются шедеврами стилизации, Ремизов продолжал осваивать богатейший художественный потенциал традиционной культуры и одновременно изучал возможнос-

ти романа. Так называемые «производные» произведения,[19] или пересказы народных сказок, апокрифов и древнерусских действ, принесли ему немалую известность. Однако до начала 1920-х годов в творчестве писателя все же преобладали повести и романы, хотя впоследствии сам Ремизов неоднократно подчеркивал, что эти жанры чужды его «лирическому голосу». Тем самым он указывал на определенную эстетическую тенденцию своих крупных прозаических вещей. При вдумчивом чтении становится очевидным новаторский характер ремизовских романов, созданных в эпоху кризиса реалистической прозы, в которой традиционно преобладали психологический анализ, подражание действительности и социальная направленность.

Экспериментальная форма прозы Ремизова предвосхищает подход М. Бахтина к роману как к «открытому», «антиканоническому» жанру, способному включать в себя другие, более архаичные, жанровые образования. Такое понимание регенеративных свойств романа обеспечивало неизменную притягательность этого жанра не только для Ремизова, но также для Андрея Белого и Розанова, которые совместными усилиями преобразовали его традиционную повествовательную структуру и стиль. Наиболее радикальное изменение претерпело отношение к языку, который не являлся главным предметом интереса в реалистическом романе. К стилистическим установкам, реализованным Ремизовым в собственном творчестве, вполне применима бахтинская мысль о том, что «всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний» и потому «основными проблемами изучения слова в романе» являются «специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения».[20] Ремизов, как известно, отдавал предпочтение сказу, в котором «язык... не только изображает, но и сам служит предметом изображения»,[21] и следовательно, «двуголосому слову», а также пародированию различных языков («игре» с «чужим словом») и стилей.

Поскольку творчество этого писателя отражает некоторые фундаментальные сдвиги в русской литературной традиции, применение хронологического принципа при анализе его прозы позволит нам проследить переход от классической формы романа, назначение которого состояло в том, чтобы рассказать о мире, к текстам нового типа, где само повествование выступает на первый план, благодаря введению разнообразных голосов и жанров в структуру произведения. Стиль романов Андрея Белого и Ремизова представляет собой сочетание самодовлеющего формального эксперимента и острого чувства апокалипсической тревоги, пронизывающего произведения всех современных писателей Запада, но особенно свойственного писателям России, переживавшей небывалый культурный расцвет в преддверии рокового слома старого социального строя.

Две первые главы предлагаемой вниманию читателей книги посвящены жизни и эпохе Ремизова. В первой главе, «Жизнь и легенда писателя», кратко изложена его литературная биография. Ремизовская «легенда о самом себе» интерпретируется здесь с учетом его собственной концепции жизнетворчества — одной из важнейших категорий эстетики символизма. Во второй главе, «В поисках новой прозы», определяется место Ремизова в литературе русского «ренессанса», представителей которого объединяло сознательное стремление создать новую культуру, тесно связанную с европейским модернизмом.

Романы, составляющие предмет исследования следующих четырех глав, воспринимаются нами как отражение авторского подхода к проблеме обогащения современного литературного языка за счет диалектной лексики и архаических форм, встречающихся в памятниках древнерусской письменности. Понимание принципов взаимодействия устной и письменной традиций является ключом к сложной системе культурных и исторических аллюзий.

В третьей главе «“Неуловимый” жанр романа» рассматриваются первые значительные эксперименты писателя в области эпической прозы — романы «Пруд» (1902—1903; 1911) и «Часы» (1904). Подробный анализ композиции, структуры и восприятия «Пруда», самого крупного ремизовского романа, свидетельствует о кризисе этого жанра на рубеже XIX-XX веков. Несмотря на содержащиеся в нем многочисленные отсылки к широко известным романам Достоевского и Лескова, «Пруд» является разительным примером отхода от традиций XIX века. Его субъективный лирический стиль не только свидетельствует о влиянии европейского модернизма, но вместе с тем основывается на мало использовавшихся до Ремизова жанрах, таких как эротическая народная сказка, устная монастырская повесть, церковный обряд и детская игра, словесная экзотика и семантические особенности которых являются составной частью нового романа. В не меньшей степени это относится и к «Часам», роману, демонстрирующему характерную реакцию модернизма на наследие Достоевского, но в то же время отличающемуся рядом принципиально важных формальных новаций.

Три следующие главы посвящены анализу наиболее значительных произведений 1910-х годов — исключительно плодотворного периода в творчестве Ремизова. В четвертой главе, «Пре-ступление словом», речь идет о небольшой повести «Неуемный бубен» (другое заглавие — «Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове. Неуемный бубен»), которая почти пятьдесят лет спустя была названа «шедевром повествования и первоисточником многих современных русских прозаических произведений».[22] Важную роль играют в ней магический аспект слова и смеховое начало языка. Кроме того, особый план повествования создается за счет сложной системы отсылок к произведениям, принадлежащим к разным уровням культурной и жанровой парадигмы. Долго запрещавшаяся цензурой фривольная пушкинская «Гавриилиада» и знаменитая гоголевская

история мелкого чиновника, повесть «Шинель», соседствуют здесь с элементами шаманского ритуала и народной поэзией. Внимательное чтение «Повести о Иване Семеновиче Стратилатове» позволяет уяснить, как Ремизов понимал связь между устной и письменной традицией и ее роль в литературном процессе. Это произведение — своеобразная дань наследию Пушкина и Гоголя, которое имело большое значение для символистов и писателей, близких к этому литературному направлению.

В пятой главе, «От народной культуры к истории», мы обратимся к трем ремизовским «романам-пророчествам», содержащим глубокие размышления о столкновении традиционных национальных ценностей с социальной действительностью в период исторического кризиса между революциями 1905 и 1917 годов. «Крестовые сестры» (1911) — это роман-трагедия о современной России, в котором идеи «Записок из подполья» Достоевского сочетаются с мотивами созданной в XVII веке «Повести о Горе-Злосчастии» и русскими народными верованиями. Этот принцип используется также в написанных под сильным влиянием гоголевской традиции романах «Пятая язва» (1912) и «Канава» (другие названия — «Плачужная канава», «Ров львиный»; 1914—1918; под одной обложкой впервые опубликован только в 1991 году). Упоминаемые в них реалии Смутного времени служат историческим фоном для изображения предреволюционной России. Интерес Ремизова к эпохе междуцарствия далеко не случаен. Тогда же эта тема активно обсуждалась в специальных работах историков и получила довольно широкий общественный резонанс в связи с полемикой вокруг проблемы взаимоотношений народа и интеллигенции. В ремизовских романах слышны отзвуки поэтических размышлений символистов над судьбами России, и особенно заметно влияние трилогии Андрея Белого «Восток или Запад», из которой были написаны только два романа — «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1911—1913).

С началом революции Ремизов на время отходит от традиционной формы малого романа и создает свое самое авангардистское произведение — временник «Взвихренная Русь» (разговор о нем пойдет в заключительной главе «Революция в повествовании»). Работа над ним продолжалась вплоть до выхода в свет отдельного издания в 1927 году. В этих своеобразных мемуарах-хронике сам автор выступает в качестве свидетеля и соучастника исторических событий, что позволяет ему максимально приблизиться к осуществлению своей давней утопической мечты о слиянии личного и коллективного творчества. Жанровые каноны классического романа трансформируются здесь как бы под влиянием самого хода истории. Прошлое, прежде всего петровская эпоха, когда в России происходили радикальные преобразования, играет важную роль в хронике с ее апофеозом петербургского мифа. Однако Ремизов ведет диалог не только с историческим прошлым, но и с теми современными писателями, которые пытались осмыслить настоящее, в особенности с Александром Блоком и его революционной поэмой «Двенадцать». И

хотя во «Взвихренной Руси» реальные события революционных лет переплетены с полностью вымышленными эпизодами, ее первоначальное название, и одновременно жанровое определение, «временник», относится не только к новаторской форме, но и к предмету повествования. Полифония «шумов времени» передается Ремизовым при помощи замысловатой монтажной композиции, организуемой доминирующим поэтическим голосом автора.

В этой работе мы коснемся также проблемы восприятия творчества Ремизова в контексте литературной истории начала XX века. Стилистическая и композиционная изощренность его произведений, как и модернистских опытов Андрея Белого, Брюсова и других символистов, стала неким «вызовом» современному читателю. Структурная сложность была неотъемлемой частью эстетики, культивируемой литераторами Серебряного века. Их смелые формальные эксперименты произвели сдвиги в художественном сознании: «Для того чтобы модернисты могли завоевать признание образованных слоев русского общества, должен был появиться новый тип читателя, которого заботили бы не столько вопросы нравственности и реализм произведения, сколько собственное эстетическое наслаждение».[23] Диапазон читателей Ремизова оказался довольно широким: от критика, который усматривал в его творчестве «болезненный уклон» и отсутствие цельности, а самому писателю отказывал «в даре синтеза, в живом воображении, в мастерстве создавать художественное целое из мелкой цветной мозаики»,[24] до современника, считавшего, что он был «героем русской молодежи ... крупнейшим русским писателем».[25] Реальный писатель Ремизов выявляется между этими двумя крайними точками зрения.

Оценивая его наследие, Д. П. Святополк-Мирский утверждал, что у Ремизова «мастера, лингвиста и реалиста было множество последователей», тогда как Ремизов «поэт и мистик не имел никакого влияния».[26] С этим мнением трудно согласиться. Напротив, следует особо подчеркнуть очевидную связь между характером эволюции творчества Ремизова в целом и его влиянием на те литературные процессы, которые одни считали расцветом, а другие — кризисом послереволюционной советской прозы. Так называемые «левые» критики усматривали «кризис» в отсутствии романа, способного реалистически отобразить стремительные исторические перемены, и ждали появления «красного Толстого». Их оппоненты, продолжатели традиций модернизма Замятин, Зощенко и Пильняк, не преминули отметить парадоксальность подобных заявлений. Надеемся, что настоящее исследование поможет прояснить роль Ремизова в этом «кризисе», который, частично, был следствием изменений в русской и европейской прозе, начавшихся задолго до революции.

1

ЖИЗНЬ И ЛЕГЕНДА ПИСАТЕЛЯ

Ремизов неизменно протестовал против широко распространенного деления на «человека и писателя»,[1] утверждая, что все написанное им больше чем за полвека — исповедь.[2] Вместе с тем он настаивал на праве художника, использующего в своем творчестве автобиографические реалии, свободно обращаться с фактами и, если требуется, «домысливать» действительные события. В мае 1904 года Ремизов сообщал жене из Москвы о реакции своего брата Сергея на первую часть романа «Пруд», основанного на детских впечатлениях писателя: «Очень Сергей кипятился. Никак не может представить, что это не документ, а мое воображение, отзвук "эмпирической действительности", как сказал бы Бердяев. Монастырь и пруд, монахи с чертями и старец — моя душа, этого-то он не может понять».[3] Тема «непонятости» и «гонимости» впоследствии стала одной из ключевых в творчестве Ремизова. В парижский период он создал целый цикл автобиографических произведений мемуарного характера, в которых настойчиво пытался объяснить причины своей «отверженности». «Вся моя жизнь прошла не по-людски. Под знаком "гони и не пущай". <...> И снова я спрашиваю себя: как и чем объяснить — без причины всю жизнь меня гоняли. <...> И я спросил себя, кому и чем я сделал дурное, почему боль и отверженность — основа моей жизни? И стал я сочинять легенду о себе или ... "сказывать сказку". Мне это помогло самому себе объяснить свою отверженность».[4] В то же время он и сам подчеркивал: «Меня будут судить по моим книгам, и мои легенды о себе будут только материалом».[5]

В первой книге автобиографического цикла, «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти» (Париж, 1951), посвященной времени «от колыбели — 24.VI.1877 до тюрьмы — 18.II.1897»,[6] сам Ремизов стал предметом мифологизации. Мифотворческая установка, доминировавшая в жизни и творчестве писателя, повлияла и на его многочисленные интерпретации русской литературы XIX века. Свой подход он сформулировал в эссе «Тургенев-сновидец»: «Всякая человеческая жизнь

великая тайна. И самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности — только кости и прах. Оживить кости — вдохнуть дух жизни может легенда и только в легенде живет память о человеке. <...> Дух жизни дает легенда, а легенда о писателе создается из его произведений, в которых писатель выражает себя и только себя в самом своем сокровенном, а через себя и тайну жизни».[7] Однако эта легенда значительно отличается от тех мифов, которые обычно возникают в процессе становления культа писателя. В мемуарной книге «Кукха. Розановы письма» (Берлин, 1923), посвященной близкому другу Ремизова В. В. Розанову, писатель «воссоздает» легендарную розановскую эксцентричность, пародируя неподражаемый стиль своего героя. В результате ему удается «наилучшим образом отразить собственный дух Розанова».[8]

Ремизовская игра, в которой смещена граница между жизнью и искусством, стремление соприсутствовать в рассказе о другом, а также восприятие жизни и писательства прежде всего как определенных социальных ролей, свидетельствуют о его глубоком понимании того, насколько тонка грань, отделяющая автобиографию от художественной прозы. Способность Ремизова к бесконечным перевоплощениям является качеством, которое Николай Евреинов, заметная фигура русского театра XX века, считал важнейшим в универсальном стремлении человека к «театру для себя».[9] Постсимволистский поэт Владислав Ходасевич понимал важность для «“людей символизма” и его окрестностей» (к числу которых принадлежал и Ремизов) неразрывной связи между жизнью и творчеством «внутренней» и «внешней» биографией: «... преобладание лиризма у символистов есть следствие глубокой, первичной причины: теснейшей и неразрывной связи писаний с жизнью».[10]

Многолетняя работа над литературными мемуарами и интерес к старинным рукописям, изучением и художественным переложениям которых Ремизов занимался всю жизнь, особенно в эмиграции, позволяют распространить это наблюдение Ходасевича и на его творческое наследие. Знаменитая «археологическая страсть» писателя и не типичное для литераторов нового времени отношение к своим рукописям, которые он неоднократно переписывал полууставом, возрождая тем самым допечатную традицию бытования текстов в культуре XX века, а также использование подлинных писем в автобиографических произведениях («Кукха», «На вечерней заре» и др.), указывают на то, сколь важной была для него проблема сохранения памяти о событиях и людях не только давно прошедших времен, но и нынешней эпохи. В ремизовских дневниках и письмах к жене мы читаем об его отношении к другим писателям, находим размышления о различных литературных проблемах и откровения личного характера. Усилия писателя, направленные на сохранение этого материала, без всяких сомнений, имели целью дать будущему читателю своеобразный «ключ», необходимый для понимания «не-

уловимого» автора, оставившего многочисленные, подчас зашифрованные, «указания к чтению».

Создавая легенду из собственной жизни, Ремизов заполнял пустоты, которые возникают в том случае, если принимать во внимание только лишь «ничтожные факты и даты». Автобиография стала для него излюбленной формой художественной прозы, идеальным вместилищем «мифологизированного биографизма».[11] Сначала Ремизов создавал эту легенду в своих романах, где события действительной жизни могли исполнять различные функции.[12] Однако со временем именно автобиография, понимаемая как жанр, «промежуточный» между художественной и документальной прозой, стала для него наиболее важной литературной формой. Исследователи этого жанра обычно подчеркивают уникальность каждого автобиографического произведения, хотя отмечают также и общие черты: «Каждый создатель автобиографии не только пытается разрешить проблемы, связанные с его собственным характером, а также природой акта самоанализа, который совершается им публично, но кроме того, он вызывает к жизни новые вопросы о самом предмете и новое стремление проверить или расширить диапазон своих наблюдений».[13] В автобиографической прозе Ремизов уделяет особое внимание своему писательскому образу, а также природе собственного творчества. Не случайно в послесловии к ремизовским литературным мемуарам «Иверень» Ольга Раевская-Хьюз утверждает: «Творческая память писателя постоянно выводит его за пределы документальной биографии. <...> Освещение биографических фактов, относящихся к строго определенному этапу его жизни (1896—1903), подчинено более глубокому плану: развернутой декларации об опасности места, занимаемого автором в истории русской литературы».[14]

Память позволяет писателю выйти за рамки не только настоящего, но и определенного ему судьбой исторического времени, и таким образом обрести в нем свое истинное место. Ремизов объясняет собственную связь с прошлым нередко возникающим у него ощущением «воспоминания какой-то бывшей жизни» и способностью к «перевоплощению» в ее участников: «Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд».[15] Так, например, он «вспоминает», как присутствовал при казни протопопа Аввакума; точно так же, как современный писатель Итало Кальвино «воплотился» в Марко Поло, а герой Борхеса Менар «полностью отождествился» с автором «Дон-Кихота». В предваряющем книгу «Подстриженными глазами» своеобразном «зачине» «Узлы и закруты» Ремизов пишет о том, что «чувствует непрерывность жизни духа и проницаемость в глубь жизни», и это позволяет ему ощущать тесную связь с людьми прошлого (ПГ, 6)*. Память

* Цитаты из произведений Ремизова даются по изданиям, указанным в Библиографии (с. 185). «Плачужная канава» цитируется по журнальным публикациям, указанным в прим. 54 к гл. 5 (с. 182).

неразрывно связана с его «особым зрением», свойством его «подстриженных глаз» видеть то, чего не видят другие, и способностью вспоминать о том, что другие давно забыли. Ниже мы проследим важнейшие этапы формирования писателя, или, по определению самого Ремизова, «узлы и закруты памяти», которые позволили ему создать повествование о собственной жизни.

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

Книга «Подстриженными глазами» не является автобиографией в обычном смысле, т. е. хронологически выдержанным реалистическим рассказом о событиях и людях. Это и не исповедь чувственности в духе Руссо, и не толстовское противопоставление мира невинного ребенка миру взрослых. Главная забота Ремизова состоит в том, чтобы создать миф, очерчивающий траекторию его воображения и при помощи чувства «четвертого измерения» возвращающий писателя к раннему детству. Для него, как и для многих романтиков и модернистов, детство было благодатным временем творчества духа. Эпизоды, которые Ремизов считает ключевыми для своего профессионального становления, являются своеобразными «шаблонами» биографии писателя, и потому их можно уподобить «этикетным» формулам в житиях святых.

Ремизов родился в ночь на 24 июня 1877 года в Москве, городе древних церквей и колокольного звона, где еще сохранялись традиции допетровской Руси. В народе этот день отмечается как праздник Ивана Купалы. Считается, что в Иванову ночь расцветает папоротник, открывающий клады, и духи природных стихий выходят на свет из своих потайных мест. В русской литературе образец описания Купальской ночи дал Гоголь, с наследием которого творчество Ремизова связано теснейшим образом. И хотя он был назван в честь жившего в XIV веке святителя Алексия митрополита московского, Ремизов предпочитал возводить превратности своей «кочевой» судьбы к образу «римского странника» Алексия человека Божия — христианского святого V века, особо почитаемого в православной традиции.[16] Ремизов вырос неподалеку от древнего Андроникова монастыря, стены которого были расписаны Андреем Рублевым — чье творчество также является непреходящим символом национальной культуры.

Благодаря «претворяющей» памяти (где акт воссоздания прошлого подобен процессу созидания художественного произведения, заключающемуся прежде всего в отборе фактов и оформлении их в законченный сюжет), Ремизову удается заполнить пробелы в своем рассказе о детстве, которое иначе могло бы показаться полным лишений. Так, вопреки проклятию, вырвавшемуся у матери при его рождении, герой, как в сказке, отмечен многочисленными «знаками избранности»: например,

он родился в Иванову ночь и, согласно семейной легенде, в «сорочке», которая, по народным представлениям, приносит счастье. Еще одним таким «знаком» является красное родимое пятнышко на ладони левой руки — «как укол веретеном» (волшебный символ). Люди, включая и столь любимую им кормилицу, часто просили мальчика «дать ручку на счастье» — хлопнуть ладошкой по руке, чтобы его счастье передалось и им. Ремизов вспоминает, как впервые осознал, насколько нужны были ему эти «знаки»: «Все это я понял и пересказал себе в который раз, когда я вдруг почувствовал, что я один, заброшен, — и как это случилось, меня никто не зовет, и почему забыли? И как бы проверяя жестокую напорхнувшую мысль — разгадку, я невольно посмотрел на свою левую руку. И с ужасом заметил: на ладони в желобке у большого пальца не кровавый укол, а одна бледная точка: счастье покинуло меня» (ПГ, 25). Размышляя о своем детстве, Ремизов пишет: «Все дети хороши, с них мир начинается. По ним наш суд о рае. <...> дети, как напоминание о потерянном рае. Как же не любить детей! И вот почему с такой зоркостью вспоминаешь свое начало» (ПГ, 115). Однако тут же отмечает неспособность «припомнить», «восстановить свою райскую безмятежность», потеря которой наложила отпечаток на его сознание. Понятие «греха» рано вошло в жизнь ребенка — с первых сознательных лет он «стал догадываться о неладах между отцом и матерью».

Ремизов вспоминал старый купеческий район Замоскворечье, где у отца были две галантерейные лавки. Но когда Алексею исполнился год, его мать ушла от мужа, забрав с собой в родительский дом на берегу Яузы четырех маленьких сыновей. Старшие братья матери не разрешили ей поселиться в доме, предоставив ей с детьми жилье на территории принадлежавшей им большой текстильной фабрики, во флигеле, где помещалась красильня. Воспользовавшись скандальным общественным положением, в котором она оказалась, братья присвоили ее приданое, выдавая ей только небольшое содержание. По воскресеньям детей посещал отец, принося им маленькие подарки, и Алексей много лет хранил два единственных оставшихся у него подарка отца — игрушечных медвежонка и змею. Отец умер, когда Ремизову было всего шесть лет.

Жизнь детей была трудной. Хотя они принадлежали к одной из самых богатых и известных купеческих семей Найденовых, обстоятельства вынудили их жить среди рабочих без комфорта и привилегий. Их окружение состояло из фабричных детей, кухарки, няньки и горничной. Лишенные по суровому решению дядей достойного места в семейном кругу, они тем не менее не были своими и среди рабочих, которые смотрели на них как на часть семейства хозяев. Более того, дети мучились от сознания, что в семье дела обстоят неблагополучно. Их мать жила одиноко, и они нередко видели ее плачущей. Алексей, будучи младшим и самым чувствительным, нес эмоциональное бремя, значе-

ния которого не понимал, но пытался утешить и отвлечь мать своими детскими шалостями. Позднее Ремизов вспоминал, что только с ним «она вспоминала свое прошлое, свою волю, свои устремления».[17]

Мать оказала большое влияние на формирование Ремизова и впоследствии стала прототипом страдающей женщины, подавляемой семейными и социальными условиями, которую он изобразил в ряде своих книг. Женшина с сильной волей, она получила образование в московской немецкой школе, и от нее Ремизов впервые услышал имена Гете, Гофмана и Лескова. У нее же он научился каллиграфии и от нее унаследовал страсть к рисованию. Отношение матери с сыновьями были не вполне обычными — на недостаток внимания с ее стороны и всегда насмешливый, ироничный тон они отвечали тем, что обращению «мама» предпочитали чужеродное «Mutter». Но она «пробудила в нем выдумку — то, что Алексей Михайлович называет б е з о б р а з и е — открывать смешное в жизни...».[18]

Ремизов писал о «безотчетном влечении», которое для него с самого детства таилось в спектаклях и театрах. У него с братьями был собственный домашний театр, в котором они устраивали представления для фабричных детей и рабочих. Иногда представление выходило за пределы найденовского двора, и братья, не смывая грима, шли к Андроникову монастырю (ПГ, 88-90). Им особенно нравилось своим странным видом пугать на кладбище старушек, которые принимали их за злую нечисть. Другая шалость состояла в том, чтобы посылать почтой обрывки бумаги в конвертах незнакомым людям. «Безобразие» иногда сводилось к шуткам, граничащим с жестокостью; так, например, один послушник серьезно пострадал после того как мальчики обманом добились от него разрешения постричь ему волосы (ПГ, 104). Мальчишеская проказливость позднее сменилась страстью к игре, которая не оставляла Ремизова на протяжении всей его жизни, помогая снять остроту ощущения трагичности в сознании человека. Розыгрыш, шалости и театрализация станут неотьемлемой частью романов и автобиографий Ремизова; любопытно, например, что, отвечая на обвинения в плагиате в 1909 году, он припомнил свое участие в детской игре под названием «Плагиат».

Тепло и привязанность, как вспоминал Ремизов, исходили от слуг. Особенно он любил свою кормилицу, которая в течение нескольких лет оставалась в доме. Она была родом из Калуги и говорила на прекрасном крестьянском русском языке. От нее Алексей впервые услышал сказки и почувствовал свою связь с русской почвой и речью. Годы спустя, когда он начал изучать русский фольклор и этнографические источники, он припомнил первые услышанные им — голос кормилицы так и звучал в его ушах — народные предания. Таким образом он продолжил традицию Пушкина, нянька которого Арина Родионовна стала прототипом многих будущих литературных нянек. Под влиянием нянек-крестьянок и религиозной матери ритуал, обрядность были частью семейной жизни. Вот как вспоминает об этих годах Ремизов в своей самой ран-

ней, неопубликованной автобиографии 1912 года: «Всенощные, обедни и ранние, и поздние часы великопостные, ночные приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождение по часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновом монастыре, жития из Макарьевских Четий-Миней, — вот моя первая грамота и наука после сказок, россказней, докук и балагурья».[19]

В автобиографии «Подстриженными глазами» Ремизов с любовью описывает красочных посетителей дома, которые словно сошли со страниц средневековой русской истории: староверов, странников, юродивых и монахов из близлежащего монастыря. Жизнь московских улиц с самого раннего детства служила его образованию (ПГ, 91-92). Там он слышал народные предания и видел ту толпу, которая в путеводителе по Москве Бедекера 1914 года описана как необычайно живая, колоритная и экзотичная. (См: *Karl Baedeker*. Russia. A Handbook for Travelers (A facsimile of the original 1914 edition) New York, 1971. P. 277.) Это та же Москва, в которой вырос и Роман Якобсон, и которая пробудила в нем непреходящий интерес к лингвистическим исследованиям фольклора: «В Москве еще процветал фольклор, и московские дети все еще находились под его постоянным очарованием, одаренные его непонятными созвучьями, заумными мотивами и загадочными аллюзиями. На Чистых прудах дети продолжали вести хороводы под старинные песни, играть в традиционные народные игры и скороговоркой тарабанить привычные рифмованные считалки».[20] И нет ничего удивительного в том, что Алексей, который учился русскому языку дома, на улицах и у лучших актеров в московских театрах, переехав в Петербург в 1905 году, был поражен «бедностью словаря и неправильностью речи» петербуржцев (ПГ, 92).

Прадед Ремизова, отпущенный на свободу крепостной, приехал в Москву в конце XVIII века. Его дядя, Н.А. Найденов, был не только одним из самых влиятельных московских купцов, главой городской фондовой биржи и членом Московской Думы, но еще и страстным коллекционером рукописей и книг, владевшим крупнейшей в Москве частной библиотекой. Другой его дядя долго прожил в Англии и был образованным англофилом. Хотя в детстве у Ремизова не было тесной близости с этими людьми, их знания и интересы стали и его достоянием как часть семейного наследства. Этим наследством он воспользовался, начиная собственную творческую жизнь. Ничего удивительного, что он сделал определенный выбор: если круг его дяди Найденова питался идеями славянофильства, то молодой Ремизов чувствовал свою близость к западникам и нигилистам. Как он писал в «Иверне», все в нем восставало против того «русского начала» московской купеческой жизни, которое он отличал от любимого им с раннего детства «столпового» русского: народного языка и преданий Древней Руси (Ив., 43).

Среди известных москвичей, посещавших дом его дядей, Ремизов выделял знаменитого историка И. Е. Забелина, автора работ по исто-

рии Древней Руси и Москвы. От него маленький Алексей услышал историю о первом печатном дворе в Москве XVI века, и о том, как печатня была сожжена писцами, которых спровоцировали на это священники. Он сразу же представил себя «мастером-писцом и поджигателем» (ПГ, 126). В сознании Ремизова, русский первопечатник Иван Федоров, активный участник бурного процесса перехода от устной культуры к печатной, оказывался связанным с другой выдающейся личностью, жившей на век позднее — протопопом Аввакумом, духовным вождем русских староверов, сожженным на костре. Их «огненные имена» будут позднее оживать в «узлах и закрутах» памяти писателя. Огонь, уничтоживший печатню Федорова и сжегший протопопа, стал символом веры и благородной жертвы. Для Ремизова «"вера", "легенда", "сновидение" — один источник» (ПГ, 124).

Драма огня, привлекшая внимание маленького Алексея в историях о печатнике и протопопе, стала эмблемой его собственной судьбы. В автобиографии Ремизов писал о детском интересе к огню, называя себя своеобразным «пироманьяком», которого приводили в восторг фейерверки и бенгальские огни (с. 110). В его первом рассказе, «Убийца», написанном в семь лет, была изображена горничная, обвиненная в поджоге, в результате которого сгорело имение с владельцами, хотя поджигателем на самом был сам юный рассказчик. Кроме того, в «Иверне» Ремизов описывал происшествие в коммерческом училище, основанном его дядей Найденовым, когда выпускники, а среди них и Алексей, собрались на вечеринку во время Великого поста. На нем была красная косоворотка и яркая жилетка, которая, по его мнению, понравилась бы французскому денди вроде Теофиля Готье, но привела в ярость его дядю, который счел этот наряд вызывающим и прогнал непослушного племянника. Униженному мальчику приходили в голову бунтарские мысли о поджоге, но в конце концов он просто тихо пошел домой. Этот неприятный инцидент был забыт до следующего утра, когда по дороге в университет Алексей увидел заголовок в газете: «Пожар Александровского коммерческого училища» — что ему показалось местью за унижение, испытанное накануне. (Ив., 47-48).

Огонь, как и для многих его современников, стал для Ремизова центральным образом; таким он был и для Скрябина, знаменитая полифоническая композиция которого была названа «Прометей. Поэма огня» (1909—1910). Названия двух книг Ремизова «Огненная Россия» и «Огонь вещей» говорят о том, какой смысл может быть заложен в образе огня: первое заставляет сразу же подумать о Святой Руси в огне революции, а второе — о творческом огне, озарившем гений великих русских писателей Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Тургенева.

Огонь всегда вызывал у человека интерес, о чем свидетельствуют еще греческие философы: «"Конструктивный огонь" стоицизма является универсальным космическим принципом».[21] Французский философ Гастон Башляр раскрывает роль огня как символа творческого воображе-

ния: «Менее монотонный и менее абстрактный, чем текущая вода... огонь таит в себе тягу к перемене, к ускорению бега времени, с тем чтобы все составляющие жизни обрели свою завершенность и через нее свое будущее. И тогда этот рожденный фантазией образ становится истинно пленительным и драматическим; он придает величие человеческой судьбе: разрушение — не просто перемена, это обновление».[22] Именно так трактовал огонь любимый писатель Ремизова, немецкий романтик Новалис: «В моем рассказе вы увидите мою антипатию к игре света и тени и страсть к яркому, горячему, пронизывающему Эфиру.»[23]

В притягательной силе огня Башляр видит также «потребность дойти до сути, постичь смысл вещей, смысл бытия <...> Куда не может проникнуть глаз, куда не может дотянуться рука, туда легко проникает жар».[24] Это стремление понять суть вещей и тайн человеческой судьбы приведет Алексея от устных преданий к чтению. Чтение как занятие составляет центральную главу в его творческой автобиографии: «Я рассказываю о том, что вычитал из книг» (ПГ, 238). В детстве он видел, что все в доме, кроме него, читают, а позднее вспоминал о «каком-то непонятном страхе, который он чувствовал перед раскрытой книгой» (ПГ, 121). Ему казалось, будто он «разыскивал в книге что-то им утерянное» (ПГ, 73). Так Ремизов незаметно для себя подготовлял почву для того мощного воздействия, которое впоследствии станут оказывать на него книги; ассоциируясь с угнетением и подавлением, книги получили дополнительную власть как кладезь всего запретного. В них он искал «потерянный рай».

В автобиографии 1912 года Ремизов дает описание своего первого читательского опыта; позднее он разовьет эту тему в книге «Подстриженными глазами». Он утверждает, что никогда не читал традиционных детских приключенческих книг Майн Рида и Жюля Верна. Вместо этого, начав с церковных гимнов (которые он распевал красивым альтом) и с Житий святых, он перешел к чтению немецких романтиков, за которыми последовали русские классики. Учитывать эти пробелы в чтении детской литературы, предвосхитившие его последующий отход от сложившихся в XVIII веке моделей, в соответствии с которыми строилась любая книга о детстве, столь же важно, как и учитывать его постепенный, многоступенчатый переход к книге.

Ремизов дает живописное описание того, как он «наткнулся» на свою первую книжку, «Вертера» Гете, на чердаке дома, куда относили ненужные вещи, и где стояли сундуки с домашним скарбом. Детям запрещалось ходить на чердак, да они и боялись это делать. Найдя эту книгу, Ремизов почувствовал, что «в ней есть разгадка всяких страхов» (ПГ, 232). Читая все больше и больше, он почувствовал себя «названным братом» Новалиса, Тика и Гофмана, которые дали ему огонь созерцания и интроспекции во время «медового» месяца его сознательной жизни. Глава, в которой рассказывается, как ему открылась поэтическая восприимчивость, озаглавлена по Новалису «Голубой цветок». Чердак стал

для него «особым местом» уединенного чтения и грез. В своей книге «Поэтика пространства» Башляр рассматривает уровни дома, смоделированного по вертикали. Подвал, в который спускается человек, это его подсознание со всем его темным и потаенным, чердак — это «разум», место спокойного уединения, располагающего к созерцанию и надежде.[25] Аналогия между структурой дома и человеческим телом была центральной и в романах Белого «Петербург» и «Котик Летаев». В книге «Подстриженными глазами» чердак впервые упоминается в главе под названием «Крот» (одно из первых детских прозвищ Алексея, за которым последовали «пироманьяк» и «лунатик»). Он забирался на чердак по лестнице — такова была метафора восхождения из подземной темноты подсознания к свету, к лунной сфере воображения. Его ведет туда «игра». Крутая лестница становится метафорой его трудного, но плодотворного жизненного восхождения.

Переход из мира детства, связанного с фольклором и религиозностью, к миру юношеского постижения книг, был для Ремизова чрезвычайно сложен и многозначен. Прежде всего этот переход был связан с изменениями в его восприятии ощущаемого мира как в буквальном, так и в метафорическом смысле. Он говорит о «волшебстве» начала своей жизни, когда его близорукие «подстриженные глаза» дали ему особую глубину видения «сути» вещей, которая недоступна обычному зрению. Когда наконец в четырнадцать лет он впервые надел очки, его охватил ужас от того, что он становится «рабом Эвклида» и входит в мир взрослых. Однако, многомерный мир воображения, состоявший из книг, надежд и мечтаний, более чем компенсировал потерю волшебного детского видения мира. Последовательность, в которой Ремизов строит события, важна для него в эстетическом плане: его обращение к книгам происходит только после того, как он получает твердые основы знаний от иных форм обучения, знаний, которые одни только книги не могли бы ему дать. Таким образом легенда собственного развития Ремизова повторяет этапы эволюции искусства слова — от устного слова, через рукопись (вспомним его раннюю любовь к каллиграфии) к слову печатному.

Какое значение эти этапы его юности, или «медовый месяц» жизни, имели для его будущего призвания? Прежде всего он обрел свое индивидуальное восприятие мира, которое, хотя другим оно казалось искаженным, для него было «истинным». Его отталкивали четкие контуры предметов и общее восхищение «природой почтовых открыток». В письме 1911 года к Блоку из Швейцарии Ремизов признается: «Ни гор, ни озер я не люблю. Я камни люблю. Серые камни».[26] Для него камни имели «душу», сохраняя в себе субстанцию веков. Его «антиприродная позиция», напоминающая позицию Гоголя во время его путешествия по Европе, представляла собой антиромантический жест модерниста. В полном согласии со своими взглядами, он не любил реалистический роман Аксакова «Детские годы Багрова-внука», который он называл «самой скучной» книгой (ПГ, 73). Ремизов выражал свою склонность к фанта-

стическому, утверждая, что он мог рисовать только «чудовищ», которых потом с удовлетворением «узнавал» на картинах Иеронима Босха, Брейгеля и Гойи.[27]

Читая его романы, мы узнаем, как Ремизов применил метафору своего «особого видения» к собственной роли в литературной преемственности. Он отвергал идею литературного влияния как неприемлемую, а вместо этого предлагал вопрос: «Кто тебе открыл глаза?», подразумевая тем самым, что воспринимающий должен прежде всего иметь способность видеть. «Открыть глаза значит открыть путь для видения, то есть зрения. Есть копиисты, они повторяют фразу за фразой какого-нибудь оригинала, а есть участники оркестра, которым кто-то открыл глаза».[28] Книги открыли Ремизову глаза не только на многомерный мир воображения, но и на «запретный мир» греха, жалости и страдания, знакомый ему по раннему детству. Он определил свое место в традиции постреализма через «воссоздание» тщательно отобранных легенд и книг, которые соединяли его личные воспоминания с событиями из далекого прошлого и дальних земель. Понимание Ремизовым времени и памяти как явлений «бесконечных», как «непрерывную жизнь духа» разделялось крупнейшими писателями начала XX века — Андреем Белым, Марселем Прустом, Вирджинией Вулф, Джеймсом Джойсом и Томасом Манном, а также русским кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном, который считал поиски времени «центральной драмой персонажей XX столетия».[29] Как и Ремизов, Эйзенштейн полагал, что в каждом из нас существует «непрерывное единство и единовременность... в каждом из нас есть разряд сознания, идентичный сознанию "предка"».[30]

Закончив в 1894 году Александровское коммерческое училище, Ремизов обманул ожидания своих дядей, отказавшись работать в семейном банке Найденовых, и поступил в Московский университет. Хотя он собирался специализироваться в естественных науках и математике, он изучал также философию и историю, которыми страстно интересовался, и посещал лекции Ключевского по русской истории. Его краткое пребывание в университете было кроме того заполнено интенсивным чтением. В автобиографии 1912 года Ремизов пишет о своем открытии Ницше в 15-й книжке журнала «Вопросы философии и психологии» за 1892 год: «И предался я Ницше, как некий святой пещерник нечистому». В 1894 году он прочитал сборник «Русские символисты» и стихи Бальмонта в сборнике «Под северным небом», открыв для себя Бальмонта и Брюсова, которых «полюбил без рассуждения». Некоторое время спустя он познакомился с Метерлинком, которого будет переводить впоследствии и который «заполнил его не меньше самого Ницше».

В книге «Подстриженными глазами» Ремизов во всей полноте воссоздает ту вселенную, которая формировала его сознание. Завершает он книгу воспоминаниями о литературной Москве 1894 года, отмечая, что это был переходный период, «когда не было еще ни Горького, ни Леонида Андреева, ни Куприна, ни Арцыбашева, а царствовал на Руси при

Льве Толстом, Чехов» (ПГ, 283). Он пишет однако об издании первого тома символистской поэзии Брюсова и о появлении московских декадентов-дэнди, Брюсова и Емельянова-Коханского, а также французского писателя Сара Пеладана. Ремизов заканчивает рассказ о первом этапе своей жизни в момент, когда и он, и русская литература находились на пороге великих открытий модернизма.

ТЮРЬМА, ССЫЛКА, ЖЕНИТЬБА

Годы ссылки (1896—1903) Ремизов подробно описал в своей последней литературной автобиографии «Иверень», созданной в Париже между 1927-м и началом 50-х годов. В этих мемуарах, написанных простым и ясным стилем, повествуется о появлении на свет и становлении Ремизова-писателя, которое происходило на фоне экзотической северной природы, и встреч с известными революционерами и выдающимися деятелями культуры рубежа веков. Биографические факты перемежаются с легендой об Алексее, еще в детстве и ранней молодости получившем «знак» своего призвания, суть которого откроется ему только в тюрьме и ссылке. Его призвание выявляется через сказочную структуру перехода героя от этапа к этапу, которые испытывают его характер на пути к конечной цели.[31] Знакомые мотивы волшебства, парадокса и отличия остаются центральными в автобиографии Ремизова, рассказывающей об этих восьми критических для его становления годах.

Летом 1896 года Ремизов отправился в свое первое путешествие по Европе. Он посетил Женеву, Цюрих, Вену и Мюнхен. В главе «Начало слов» Ремизов пишет об этой поездке: «Я считал себя социал-демократом. <...> Два месяца прожил я в Цюрихе, не выходя из библиотеки: я прочитал все, что есть “нелегальное”. И привез в Москву сундук с двойным дном и двойными стенками, очень тяжелый» (Ив., 29-30). В этом сундуке по недосмотру таможенников ему удалось провезти в Россию запрещенную литературу: «В Москве с таким сундуком я чувствовал себя богатым человеком, не знал только, куда мне расточить мое богатство: никаких знакомых среди революционеров у меня не было. Студенческими делами я не занимался и в землячествах не участвовал и раз всего на вечеринке был с пением, танцами и марксистом» (Ив., 30). Поэтому нелегальные издания до поры хранились у него дома. Такова была степень вовлеченности Ремизова в политику. Тем не менее она сыграла огромную роль в его последующей жизни. 18 ноября 1896 года, в полугодовую память катастрофы на Ходынском поле, Ремизов был арестован за участие в студенческой демонстрации, на которую, по его собственным словам, пошел из любопытства, только «посмотреть» (Ив., 30). Однако именно случайность его присутствия среди демонстрантов имела роковые последствия: арестованные вместе с Ремизовым

активные участники студенческого движения смотрели на него с недоверием, полиция же, напротив, сочла его одним из главных «зачинщиков», «агитатором» (Ив., 30-31). В результате Ремизов провел полтора месяца в одиночной камере московской тюрьмы, после чего был сослан на два года под гласный надзор полиции в Пензенскую губернию. Так начался «кочевнический» период в его жизни, впоследствии подробно описанный в «Иверне», среди первоначально предполагаемых названий которого было и знаменательное «Кочевник». В письме к Кодрянской, написанном незадолго до смерти, Ремизов говорит, что ссылка освободила его от «московской замученности и загнанности», которые доминировали в его несчастливом детстве.[32] Позднее ссылка виделась ему как обряд перехода к следующей жизненной стадии.

Потрясение, пережитое в связи с тюремным заключением, послужило для Ремизова первым импульсом к писательству, как он писал об этом позднее в автобиографии 1912 года: «Сам я никогда даже не думал о писательстве. И всего один раз за все ученические годы мои для ученического журнала написал я рассказ из деревенской жизни — в деревне я никогда не жил! — историю, как убили какого-то священника, очень страшный рассказ — истинное происшествие со слов дворника нашего Афанасия. Предавшись Ницше и Метерлинку, я стал переводить их. И только в тюрьме — в Московском губернском тюремном замке затеял я и собственные свои писания. Мне захотелось описать чувства, человеком испытываемые в тюрьме, застенную нашу неволю, и, принявшись за описание тюрьмы — "вся наша жизнь се-светная — тюрьма!" — я имел перед глазами не "Записки из Мертвого дома", а "Serres chaudes" Метерлинка» (Собр. соч. Т. 2. В плену).[33]

В «Иверне» Ремизов еще раз подтвердил «непреднамеренность» своего появления в русской литературе: «А никогда я не собирался "поступать" в писатели. Мечтал сделаться певцом, музыкантом, актером, художником, учителем чистописания, парикмахером, пиротехником (пускать потешные огни и волшебные звезды), философом и ученым, — и попал в литературу» (Ив., 16). Сама форма этой декларации, в которой ощущается подлинное наслаждение словами, уже свидетельствует о его истинном призвании. Тем более, что именно писатель может позволить себе «сыграть» в литературном произведении любую из перечисленных здесь Ремизовым «ролей». Находясь в своей первой тюрьме — московской Таганской тюрьме в Малых Каменщиках — Ремизов, как впоследствии Солженицын и Синявский, обнаружил, что условия заключения весьма удобны для писательства: «Тюремный обиход самый подходящий для литературных упражнений: одиночка, молчание и без помехи, никто не прерывает. А ведь это первое в писательском ремесле: непрерывность» (Ив., 30). Теперь тюремная камера заменила ему чердак, бывший местом уединения в детстве. Он начал с фантастического дневника «Шурум-бурум», который частично был включен в повествование о тюрьме «В плену», и о котором он вспоминал в своих мемуарах петер-

бургского периода «Встречи». (Paris, 1981. С. 9) С самых первых своих шагов в писательстве Ремизов весьма озабочен утверждением своей уникальности. Мы видели, что в автобиографии 1912 года он остерегал читателя от лежащих на поверхности ассоциаций с тюремными мемуарами Достоевского, предлагая вместо этого обратить внимание на его, Ремизова, связь с Метерлинком. Много лет спустя в «Иверне» он утверждал: «Мне хотелось выразить свое по-своему. Мои тюремные впечатления не подходили к "описанию" тюрьмы, мои сны никак не укладывались в чеховский рассказ» (Ив., 151).

Будучи в Пензе, Ремизов сошелся с группой интеллигенции и рабочих, помогая им организовать местный союз и участвуя в рабочем театре.[34] Театр «вскружил ему голову», как и его дружба с молодым Всеволодом Мейерхольдом, уроженцем Пензы. Осенью 1897 года Ремизов написал 150 прокламаций, призывающих рабочих требовать более короткого рабочего дня. Он был арестован, и снова во время обыска у него были конфискованы запрещенные книги. Теперь его приняли за настоящего революционера и на месяц поместили в «клетку», которую, по преданию, сделали для самого Пугачева. Расследование его дела заняло более полутора лет. В 1900 году Ремизов был приговорен к ссылке в Усть-Сысольск на севере, в Вологодской губернии. По ошибке его послали не с политическими, а пешком в кандалах с группой обычных преступников. Этот страшный этап оставил неизгладимый след в памяти Ремизова, он описан в его тюремном повествовании «В плену», а позднее в «Иверне».

Этот опыт был не менее важен в формировании Ремизова как писателя, чем сибирская каторга для Достоевского. В своем исследовании сказочной структуры «Иверня» Ольга Раевская-Хьюз называет ссылку Ремизова из Пензы поворотным пунктом в его жизни: «когда революционер умер в тюрьме, в Пензе, писатель родился в Усть-Сысольске».[35] Ремизову, который, как он сам выразился, «смотрел по-лермонтовски "с холодным вниманьем вокруг"» (Ив., 157), быстро удалось разглядеть волшебное в забытом богом местечке. «Кочевничество», начатое в Пензе, теперь приобрело новое литературное измерение. Его образ жизни резко изменился: от активного участия в пензенской общественной жизни к уединенному существованию в заснеженной глуши, где Ремизов с удовольствием отдался писательству и чтению.

Дом, в котором он жил в Усть-Сысольске, принадлежал женщине-зырянке по фамилии Геллер, чьи три дочери, Марианна, Аннушка и Оде, стали внимательными слушательницами его ежевечерних чтений за самоваром. Здесь Алексей впервые узнал о силе своего голоса, который «чаровал их, как ветер». Младшая из сестер, тринадцатилетняя Оде, таинственная тихая девушка, никогда не устававшая его слушать, по мнению семьи, была одержима кикиморой, как в рассказе О. Сомова.[36] Для начинающего писателя очарование таинственного ребенка стало примером преображения жизни в искусство. Ремизов чувствовал, что

он настроен на ту же волну, что и старшая из сестер, Марианна. Ее речь и рассказы обладали магией, суть которой поначалу ему никак не удавалось постичь; он объяснял эту магию ее выговором, талантом, который он определял как «первые измерения ее голоса», но в первые измерения голоса он включил и иной дар, которому, по его убеждению, нельзя было научиться — «взблеск корней слова», «дар Божий» (Ив., 163). Через «первозвук» ее голоса и через ее излюбленные истории об изгнании бесов и превращениях Алексей открыл «тайну превращения обыденного в чудесное», или «форму памяти» о прошлом (Ив., 163). Вдохновленный Марианной и ее одержимой сестрой Оде, Ремизов начал писать свое поэтическое сочинение «Плач девушки перед замужеством».

Очарование его быта было нарушено приходом весны, когда дом пробудился от зимней спячки, и в нем началась бесконечная, шумная деятельность, которая раздражала Ремизова и из-за которой он чувствовал свое отчуждение: «Вытолкнутый из стоя зимнего затишья, сейчас, в весеннем несмеркающемся свете, в непрерывных спорах и окриках над ухом, задумался я о себе, о своей *случайности* среди людей, и как захотелось мне быть только не самим собой» (Ив., 169). К счастью, полиция дала ему разрешение уехать на месяц в Вологду, чтобы получить медицинскую помощь в связи с ухудшающимся зрением. Этот город, который Ремизов называл «Северные Афины», с его «Олимпом» и «Парнасом» литературных и интеллектуальных богов, дал ему стимул для писательства. Вологодское общество имело обширные контакты с Москвой и Петербургом, откуда часто приезжали гости, а постоянный поток новейших журналов и книг обеспечивал связь с внешним миром. Среди товарищей Ремизова по ссылке были такие известные писатели и революционеры, как А. В. Луначарский, А. А. Богданов, Н. А. Бердяев, Б. В. Савинков и П. Е. Щеголев, поощрявшие литературные труды Ремизова и утвердившие в нем его писательское призвание.

Поездка в Вологду была продлена еще на один месяц, во время которого Ремизов закончил стихотворение в прозе, начатое в Усть-Сысольске — «Плач девушки перед замужеством» — и рассказ «Бебка». Его друзьям удалось найти издателей для двух этих вещей, а кроме того они добились для него официального разрешения отбыть оставшийся срок ссылки в Вологде. Два его товарища по ссылке Савинков и Щеголев убедили губернатора в том, что психическая неустойчивость Ремизова требовала его перевода в большой город, где можно было получить медицинскую помощь. Губернатор, приняв поручительство друзей Ремизова, согласился на его проживание в Вологде под надзором полиции. Позднее Ремизов с удовольствием рассказывал о хитрости, на которую пошли его друзья, провозгласив его сумасшедшим под тем предлогом, что у него “разрывается пространство”, и что ему видятся розовые лягушки (так называется глава в «Иверне»).

С появлением 8 сентября 1902 года в газете «Курьер» «Плача девушки перед замужеством», Ремизов приобрел статус публикующегося писате-

ля и «задумал проехать в Москву на литературные разведки» (Ив., 215). Савинков сочинил за Ремизова прошение министру внутренних дел с просьбой разрешить ему побывать в Москве для свидания с матерью. Вице-губернатор Муравьев, находившийся под впечатлением «розовых лягушек», согласился дать разрешение на выезд, хотя поглядывал на «сумасшедшего» с явной опаской. Тут Ремизов впервые был поражен силой своего творческого воображения, которое смогло подействовать на чиновника: «А ведь я был убежден, что меня никто не боится» (Ив., 217). В «Иверне» он создал ассоциативное семантическое гнездо из слов с корнем «ум», соединив сумасшествие с творчеством: «сумасшедший», писатель «по недоразумению»; оказалось, что самоуничижительное слово с корнем «разум» в этом контексте несет положительный заряд, а «изумление ума», определяющее его неустойчивое умственное состояние, имеет здесь дополнительное значение «высокого безумия» художника, которое преодолевает сопротивление губернатора: «“Розовые лягушки” победили. Князев согласился» (Ив., 209).

После шести лет ссылки Ремизов, все еще оставаясь ссыльным, приехал на две недели в Москву уже в качестве признанного и многообещающего автора. С трепетом встретился он с известными писателями — Леонидом Андреевым и Валерием Брюсовым, благодаря которому ремизовские произведения публиковались в литературных журналах «Северные цветы» и «Новый путь». В этот период своей жизни Ремизов подавал себя таким образом, чтобы его положение кочевника ассоциировалось с романтическим героем-бродягой поэм Лермонтова, что вообще было характерно для многих художников периода символизма — Врубеля, Шаляпина, Скрябина (Ив., 223). Итак, «первое литературное появление в Москве» под «знаком Лермонтова», завершило переход Ремизова от ссылки к писательству.

В литературной автобиографии петербургского периода «Встречи», (Paris, 1981, с. 126) Ремизов вспоминает свой литературный дебют 1902 года, когда ему было двадцать пять лет — поэму в прозе «Плач девушки перед замужеством». Поэма основана на эпиталаме, в древнегреческой поэзии — традиционной свадебной поэме или песне. Как литературная форма она появляется у Сапфо, у Гомера и Гесиода. Позднее римские поэты, в особенности Катулл, восприняли этот жанр, а в эпоху Возрождения он получил широкое распространение.[37] Ремизов пользуется теми преимуществами, которые ему дает двойной статус плача, являющегося и литературным, и фольклорным жанром. Он выбирает традиционный плач невесты, который в русском фольклоре представляет собой обращение девушки «к началам жизни»: солнцу, месяцу, звездам и радуге, и так отмечает свой собственный приход в мир литературы.

Ремизов разрабатывал как тему своей «русскости», так и «непохожести», заявляя, что он не является традиционным поэтом или романистом. Как невеста, которая прощается со своими родителями, покидая их для новой жизни, Ремизов, начиная новую жизнь, говорит об отходе

от своих прямых литературных предшественников — реалистов XIX века. Несомненно, это было и жестом самозащиты от «тревоги влияния»[38], ведь ни один молодой писатель не мог легко выйти из тени Гоголя, Достоевского и Толстого. Эти классики продолжали доминировать в начале XX века, а критики тем временем жаловались на отсутствие хорошей новой прозы. Настаивая на праве иметь свой, ни на кого не похожий, лирический голос, Ремизов не побоялся утвердить свою самобытность в уже устоявшихся литературных жанрах. Сделав героиней женщину, он нашел средство выражения своих лирических чувств в более свободной форме, будь то поэзия или проза. Он настаивал на том, что ему близко «выражение женской души»,[39] полагал, что женский голос даст ему больше возможностей слиться с природой и корнями, свободу писать по-своему, проникать в страдание и жалость, свойственные женскому началу.

В этих воспоминаниях о «Плаче девушки...» Ремизов, как всегда, парадоксален. Будучи одним из самых образованных писателей своего времени, Ремизов в «примитивном» искал собственные начала, основы собственной писательской космогонии. Призывая природную стихию сопутствовать ему в обретении писательского призвания, он разработал принципы, которые станут ключом к его сложному и многогранному литературному творчеству. Он установил космическую необходимость и аутентичность своего творчества, поместив его в устную традицию — часть вечного естественного жизненного цикла. Его «поэтическая память» воспроизводит использование устной традиции в античной Греции и таким образом обеспечивает ему место в непрерывном цикле литературной преемственности. Своим «Плачем девушки...» Ремизов утвердил и свой, ни на кого не похожий, голос, и правомочность своего вступления в современную литературу с первым поколением русских символистов.

Два года, проведенные в Вологде, Ремизов прожил в бурной атмосфере напряженной литературной и интеллектуальной деятельности. Там он познакомился со своей будущей женой, Серафимой Павловной Довгелло (1876—1943), ссыльной революционеркой и удивительно страстной, красивой женщиной, идеалистически смотревшей на мир. Жизнь в Вологде тем не менее была для него нелегкой, потому что он не чувствовал себя вполне свободно среди закоренелых противников режима и революционеров. В письме к жене он жаловался, как горько ему быть не на своем месте, быть чужим.[40] «Я чувствовал себя “неудачником”, — вспоминал Ремизов позже, — и каким-то “отверженным” и “юродивым”, но не в смысле “Христа ради”, а в смысле “поругания от мира сего”, который меня не принимал и вопреки мудрующей надо мной волей, я где-то говорил “так на же тебе, я буду по-своему”».[41] Он объяснял это чувство частично и отношением к себе революционеров, которые видели его влияние в решении Серафимы Довгелло оставить революционное дело. В отличие от своих друзей по ссылке, Ремизов был

убежден в том, «что есть нечто более важное, более высокое, чем революция». Этим нечто была литература, которая, как теперь знал Ремизов, стала его призванием. Он вдруг обнаружил, что находится в вывернутом наизнанку «подполье» — нереволюционер среди революционеров.

Жизнь Ремизова в Вологде углубила его чувство отчуждения и отличия. Его друзья считали, что его эксцентричность объясняется психологическим воздействием ссылки, в особенности месяцем одиночного заключения. Но опять на помощь ему пришла его склонность к игре, к театральности. В «Иверне» Ремизов вспоминал о посетившем его в Усть-Сысольске ощущении — будто он «случайно» оказался среди людей — и о своем желании «быть только не самим собой» (Ив., 169), которое Николай Евреинов считал главным импульсом в его склонности к театральности. В другой главе своих мемуаров Ремизов рассказывает о придуманной им игре: он писал «подорожие» (некрологи) тем, кто отбыл срок ссылки и уезжал из Вологды (Ив., 250). Эти пародии-псевдоэпитафии стали прообразами его будущих «обезьяньих» жалованных грамот «Обезьяньей Великой и Вольной палаты» («Обезвелволпал»). Короткие эпитафии — некоторые из них публикуются Ремизовым в составе главки «Подорожие» (Ив., 251-264) — представляют собой остроумные, несколько сюрреалистичные литературные портреты: например, одна из них, Ивану Акимовичу Неклепаеву, имеет следующее пояснение в виде подзаголовка: «автор многочисленных, не увидевших свет, исследований по земскому вопросу» (Ив., 216); а некролог Иосифу Александровичу Давыдову, автору статьи «Так что же такое, черт возьми, экономический материализм?» заканчивается словами: «Отличаясь трудолюбием, покойный тихо скончался за переводом с немецкого» (Ив., 257). Эти созданные из озорства эпитафии с их точными психологическими характеристиками, местным колоритом, упоминаниями действительных или вымышленных событий представляют собой великолепный пример преобразования Ремизовым реальности, один из многих способов, с помощью которых он стремился рассказать или разыграть хороший сюжет.

Окончание политического заключения ознаменовало для Ремизова начало двух кочевнических лет. В 1903 году супруги уехали из Вологды и отправились на юг, проведя часть лета в Феодосии в гостях у Дмитрия Бурлюка, сын которого, Давид, станет впоследствии главой школы русского кубофутуризма. Бурлюки были старыми друзьями семьи Довгелло. В начале осени Ремизовы переехали в Херсон, куда Алексея Михайловича пригласил его друг по Пензе Всеволод Мейерхольд, сотрудничать в первой театральной труппе режиссера — Товариществе новой драмы. Много лет спустя, в 1938 году, в Париже, Ремизов реконструировал приглашение Мейерхольда 1903 года: «Хоть вы и будете не удовлетворены материально, но раз вам все равно, где жить, более одухотворенной работы не найдете».[42] Ремизов отвечал за подбор репертуара и

уже в 1904 году в Тифлисе участвовал в постановке драмы Станислава Пшибышевского «Снег», которую перевел совместно с женой.[43] Постановка потерпела неудачу, потому что провинциальная публика не очень понимала новую драму. Рецензия в журнале «Театр и искусство» сообщала: «Раздались шиканья. По окончании спектакля значительная часть публики оставалась на своих местах, в ожидании, что будет дальше. Дело чуть не дошло до анонса со сцены, что расходитесь, мол, господа, пьеса окончена!..»[44]

Хотя Ремизов и жаловался, что первая оплачиваемая работа его разочаровала, для него это была пора активного литературного творчества. Он продолжал работу над своим первым крупным романом «Пруд», начатым в Вологде. В это время важную роль для него играли контакты с западно-европейскими писателями. Так например, Ремизов поддерживал интенсивную переписку с Маделунгом, датским предпринимателем в Вологде, ставшим писателем-символистом. Ремизов работал над несколькими переводами, в особенности над переводами Пшибышевского, влияние которого на русскую прозу в этот момент достигло апогея. Пшибышевский считал себя Иоанном Крестителем, прокладывающим дорогу польскому литературному авангарду, за развитием которого Ремизов следил по польскому журналу «Chimera».[45] Он также завершил переводы из сборника стихов «Теплицы» (Les serres chaudes) Метерлинка, часть из которых была опубликована позднее.[46] Ремизов в качестве обозревателя культурной жизни провинции печатался в журнале Брюсова «Весы». В журнале «Новый путь» в 1903 году (№ 3) печатались рассказы Ремизова из тюремной жизни, «На этапе», позднее вошедшие в крупный цикл «В плену».

Рецензия Ремизова на литературный альманах «Гриф» (1903) свидетельствует о его отношении к развитию современной ему литературы. Он положительно отзывается о поэзии Бальмонта и Брюсова, об отрывках из «Третьей симфонии» Белого, но в остальном его оценки носят негативный характер: «Остальное, Бог с ними, сплошное подражание Бальмонту и Брюсову, даже досадно. Поражает меня бедность языка...»[47] Наиболее влиятельная литературная фигура того времени Брюсов при первой встрече с Ремизовым в 1902 году счел его «странным», но продолжал переписку с ним по вопросам, касающимся возможных публикаций и переводов. Ремизов спрашивал Брюсова, переводить ли ему Рембо, и сообшал о друзьях из Херсона, которые собирались переводить Верхарна, Пеладана и Гофмансталя. Находясь в 1903 году в Херсоне и работая над поэмой «Иуда», Ремизов писал Брюсову о польском писателе Яне Каспровиче, которым он восхищался за его умение создавать реалистичные портреты Христа, особенно после того, как сам убедился, что это задача необыкновенной сложности: «Не умею я будничностью пользоваться, и выходит все слишком “мысленно”, а у Каспровича, вон и “шинкарочка”, и “рыжий он”, и “кровавая полоска на шее”».[48] В письме к Маделунгу Ремизов сообщает, что переписывает «Огорелы-

шевское отродье» («Пруд») в четвертый раз и пытается быть «настоящим» писателем, борясь с трудностями в поисках формы. Его переписка также свидетельствует о том, что постановка дела в театре Мейерхольда представлялась ему весьма далекой от идеала. Он скептически относился к планам Мейерхольда посвятить один день недели современным драматургам: «Город прежде всего глупый, потом косный. <...> А пьесы подбирать придется в утешение публики...»[49]

На следующий год Ремизов оставил театральную работу, поскольку она больше не удовлетворяла его и мешала писательской деятельности. Он с Серафимой Павловной переехал в Одессу, где родилась их дочь, Наташа. Ремизов надеялся, что сможет здесь посвятить больше времени писательству, но не смог найти работу, а потому его жена зарабатывала на жизнь учительством. Следующее лето они провели в Берестовце, фамильном имении Довгелло, где Ремизов собирал фольклорные предания и документы. Кажется, этот период был для него довольно трудным, потому что он разрывался между семейными обязанностями и желанием целиком отдаться работе. В письме к Маделунгу в августе 1904 года Ремизов посылает перечень написанного им к этому времени (1900—1903) и планируемого к изданию в отдельном томе. Подводя итоги своей работы за прошедший период, он чувствовал, что подошел к новому этапу: «Начну теперь новую полосу: шевельнулось много разных тем и вопросов, не пишу, потому что еще не оформилось».[50] Упоминает Ремизов и о своих планах писать для театра.

В конце лета семья снова переехала, на сей раз в Киев. И опять Ремизову не удалось найти работу, которая приносила бы доход, и снова жена его стала учительствовать в местной гимназии. В настроении близком к отчаянию он начал писать «Часы». В дарственной надписи на книге для своей жены много лет спустя он вспоминал: «О происхождении “Часов”: это самое больное о чем со стыдом вспоминаю: это в Киеве, — когда ты кормила Наташу и на уроки ходила, а я писал».[51] При более благоприятных обстоятельствах Ремизов познакомился со Львом Шестовым, философом, который стал близким его другом и незаменимым собеседником.

Ремизов неоднократно предпринимал безуспешные попытки напечатать свои работы. Еще будучи в Пензе, он переводил «Так говорил Заратустра» Ницше и дважды посылал рукопись в марксистский журнал «Жизнь», редактором которого был Максим Горький, но ответа не получил.[51] В 1902 году он послал Горькому свои тюремные зарисовки «В плену», а в 1905 — роман «Пруд». Горький в обоих случаях признал талант Ремизова, но подверг критике его стиль как «манерный» и «искусственный»: «Жаль, что вы входите в литературу, точно в цирк — с фокусами, а не как на трибуну — с упреком, местью».[53] Неприязнь была обоюдной, что становится ясно из записки Ремизова Маделунгу, написанной в 1904 году: «Посылаю тебе Горького “Человек”. Это образец шаблона и избитых образов».[54]

В эти ранние годы Ремизов сознательно искал новые средства для передачи своих чувств, говоря о «косноязычии» и своем желании «выразить свое по-своему»: «по чутью я понял, что такое “истертые” слова, а слова не тронутые не поддавались на язык, а только такими полнозвучными я мог бы выразить мои чувства. То же и с определениями: мои глаза замечали необычное, что и должно было сказаться своим словом, а не готовым выражением» (Ив., 151). Ремизов отчетливо сознавал свое «отличие» от тех современных ему писателей, которые продолжали работать в русле реалистической традиции. Он вспоминал об отрицательных отзывах, полученных не только от Горького, но и от Чехова и Короленко. И в «Иверне» он писал, что вошел в литературу «по недоразумению», «не по желанию» (Ив., 16), так же, как пришел и в этот мир, а «настоящие» писатели относились к нему настороженно и раздраженно. «А в основе раздражения против меня, — пишет Ремизов, — было, как теперь понимаю, именно то, что сам я определил “самозванством”». (Ив., 14). Как мы еще увидим, эти свидетельства «маргинальности» неотделимы от художественного выбора Ремизова и его места в литературной традиции.

В январе 1905 года Ремизов получил разрешение поселиться в Санкт-Петербурге, куда он и переехал с семьей месяц спустя. Там с помощью Бердяева и Шестова он получил административную работу в редакции литературно-философского журнала «Вопросы жизни». Так Ремизов оказался в центре художественной и интеллектуальной жизни Санкт-Петербурга. Хотя административные обязанности и не давали ему в тот год уделять писательству достаточно времени, у него завязалась продолжавшаяся всю жизнь дружба с Блоком, Розановым и другими. Работа скоро закончилась, потому что журнал закрылся в 1906 году, но она помогла ему начать следующий решающий этап жизни в качестве признанного писателя или «профессионального кочевника». Если ссылка и оставила неизгладимый след в жизни Ремизова, то его литературный выбор был сделан не в изоляции. Художественные эксперименты Ремизова и их будущее влияние представляют собой часть большого исторического процесса: творческого брожения русского Серебряного века.

2

В ПОИСКАХ НОВОЙ ПРОЗЫ

Застой в искусстве, ощущаемый Ремизовым еще в период своего ученичества, был отмечен в знаменитом эссе Дмитрия Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где автор сожалел об отсутствии живого «культурного климата» в России.[1] Хотя Мережковский заявлял, что для художественного творчества условия в России традиционно менее благоприятны, чем в Европе, он признавал надвигающиеся перемены. И в самом деле, после двух десятилетий политического и культурного застоя Россия вслед за Западом начала входить в эпоху постпозитивизма. Вскоре предметом оживленной полемики станет буквально все — от хода российской истории, веры в научный прогресс и рациональное мышление до роли интеллигенции и художника. На ощущение необходимости обновления накладывались апокалипсические предчувствия, вызванные ростом политической и социальной напряженности, достигшей критической точки после поражения России в войне с Японией на заре революции 1905 года.

Первое десятилетие XX века предоставило редкую возможность для переоценки ценностей, главным образом в связи с распространением в России и Европе идей Ницше. Андрей Белый называл свое поколение, рожденное «на рубеже двух столетий», «подпольщиками» культуры, объединенными не столько общностью взглядов, сколько единодушным отрицанием поколения отцов, пристрастие которых к анализу обернулось догматизмом.[2] Отход от традиционных ценностей предшествующего века повлиял на искусство и, по словам историка литературы С. А. Венгерова, производил впечатление «пестрого беспорядка». О состоянии литературы того периода, рассматривавшемся в венгеровской статье, можно судить по содержанию «Истории русской литературы двадцатого века. 1890—1910», опубликованной в 1914 году, в которой были, например, главы «Неоромантизм», «Марксизм», «Синтетический мо-

дернизм и богоискательство», наряду с главами, посвященными таким ничем не связанным друг с другом темам, как «Половая проблема и стилизация», «Художественный фольклоризм и близость к почве». Не меньшее разнообразие наблюдалось и в изобразительных искусствах: от объединения «Мир искусства» до примитивизма и кубофутуризма. Как отмечает Камилла Грей в книге «Русский эксперимент в искусстве: 1863—1922», начиная с 1905 года «Россия становится местом встречи прогрессивных идей из Мюнхена, Вены и Парижа».[3]

Первыми, кто начал процесс создания новой литературной культуры не только в прозе и поэзии, но и в критике, были символисты. Знакомя отечественную публику с новинками европейской литературы, читая и перечитывая русских поэтов и прозаиков XIX века, они пересматривали устоявшиеся каноны. Валерий Брюсов, которого Андрей Белый назвал «организатором литературы», был признанным авторитетом в этом движении; начиная с 1894 года он сознательно работал над созданием литературных образцов, переводя и издавая европейских символистов в России, и одновременно провозглашал «необходимость свободы для искусства».[4] Толстые журналы, такие как «Мир искусства», и позднее брюсовские «Весы», а также «Аполлон», «Золотое руно» и «Новый путь» создали почву для новейших достижений в живописи, литературе и критике в духе взаимозависимости всех искусств. Рецензии писателей на работы друг друга и их активная переписка отражали живую литературную жизнь, подпитываемую их общим стремлением создать новое *art poétique*.

В течение первого десятилетия XX века символизм, хотя и не однородный сам по себе, был доминирующей школой в поэзии. Диспуты символистов и программные заявления относительно роли поэта, природы и назначения искусства, проблем поэтического языка вызвали к жизни вопросы, которые не находились в центре внимания со времен Пушкина. Как и в XIX веке, проза отставала от достижений поэзии. Как писал историк литературы Д. П. Мирский, «у символистов не было определенных представлений о том, какую прозу они хотят создавать, и каждый из них шел своим путем, а потому, если в поэзии есть символистская школа, то в прозе такой школы не существует».[5] Несмотря на отсутствие программы, не говоря уж о школе современной русской прозы, можно увидеть некоторые преобладающие тенденции в весьма разнообразном литературном наследии символистов. То общее, что объединяло как русских, так и европейских модернистов, состояло в поисках новых форм: «Модернизм это скорее не стиль, а поиск стиля в высоко индивидуальном смысле; и, в самом деле, стиль одной работы никак не гарантирует стиль следующей».[6]

Интеллектуальное брожение того времени и серьезное внимание, уделяемое символистами эстетическим вопросам, стали стимулом к сознательным поискам новых подходов к прозе. Прозаиков начала века, склонных к экспериментированию, объединяло стремление отойти от традиции утилитарной критики и реалистического романа. Андрей Бе-

лый, «Симфонии» которого были среди первых крупных экспериментов в повествовательном жанре, считал Чехова переходной фигурой между реализмом и модернизмом, утверждая, что Чехов «исчерпал реализм».[7] Сам Чехов нередко испытывал ощущение, что прозе не хватает живости, но все его попытки написать роман оканчивались неудачей. Толстой, единственный еще живой великий реалист, восседавший, по словам Ремизова «на российском троне вместе с Чеховым», в дневниковой записи (апрель 1897 года) выражал свое давнее неудовлетворение традиционным романом: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо *перевернуть* или достать другой».[8] Хотя неприятие Толстым новой литературы было в высшей степени личной позицией, направленной против вычурности и эстетизма, его реакция на романную форму XIX века отражала и состояние современной ему прозы. Толстого больше не устраивали традиционные сюжеты и обязательные описания природы; вот как он писал об этом в дневнике 1909 года: «И художественная работа : "был ясный вечер, пахло..." невозможна для меня».[9] Далее он выражал желание отойти от существующих повествовательных структур к форме, близкой к потоку сознания: «писать вне всякой формы; не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать; выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь».[10]

Слова Толстого перекликаются с автобиографическим эпистолярным романом Виктора Шкловского «Zoo или письма не о любви», где Ремизов цитируется следующим образом: «Не могу я больше начать роман: "Иван Иванович сидел за столом"».[11] Действительно, Ремизов заявлял, что не может писать о любви, как о ней пишут в художественной литературе; его романы, как он признавался, это ни в коей мере не «увлекательное зимнее чтение моего любимого Диккенса».[12] Еще яснее о конце старой эпохи выразился Василий Розанов, говоря, что является «последним писателем, на котором литература прекратит свое существование». Такая позиция позволяла ему с легкостью разрушать традиции: «У меня никакого нет стеснения в литературе, п. ч. литература — есть просто мои штаны».[13] Бессюжетные, подчеркнуто субъективные и личные вещи Розанова печатались в «Уединенном» (1911) и «Опавших листьях» (1913, 1915).

Несмотря на идеи ниспровержения традиций, ранние модернисты не угрожали уничтожением классики, как спустя несколько лет это сделали футуристы. Вместо этого они перечитывали и переоценивали великое наследство. Они признавали за Пушкиным замечательное чувство меры («золотой середины») и внутреннюю свободу художника, а Гоголь, признанный непревзойденным мастером «волшебных слов» и «фантастичного», стал источником вдохновения для новаторских поисков современных писателей. Влияние Достоевского не прекратилось с его смертью в 1881 году. Для Ремизова же особенно важным было наследие Николая Лескова (1831—1895), не вполне вписывающегося в устоявшийся литературный канон. Проза Лескова, по словам Хью Маклина,

«шла вразрез моде и нарушала общепринятые каноны реализма». Критики ругали его за «словесные излишества» и «недостаточную стилистическую сдержанность». Но именно за эти качества и ценили его модернисты: «Только в начале XX века, когда символисты качнули маятник литературной моды в направлении агрессивного стилистического самосознания, словесная пиротехника Лескова получила заслуженное признание и нашла восторженных подражателей, таких как Ремизов, Замятин и Зощенко».[14] Свой непростой долг великим классикам модернисты выражали многочисленными реминисценциями, скрытой полемикой и пародиями, обращаясь к произведениям, знакомым образованному читателю.

Об остром осознании литературной традиции и усилиях, прилагаемых для расширения ее границ, говорят тексты авторских предисловий, которыми писатели сопровождали свои новые экспериментальные произведения; эти предисловия нередко снабжались обширными примечаниями. Представляя вторую и четвертую «Симфонии», Белый писал о своем методе и цели, приглашая читателя принять участие в его «экспериментах» в музыкальной форме. В своем «Вместо предисловия» к «Четвертой симфонии», написанной в 1907 году, Белый утверждал, что текст «Симфонии» требует от читателя внимательного подхода к его писательской технике, и не скрывал сомнений относительно успеха своего эксперимента, в котором он «старался быть скорее исследователем, чем художником».[15] Брюсов представил свой первый сборник рассказов, «Земная ось» (1907), как свою «писательскую лабораторию», выделяя различные жанры и демонстрируя их образцы — от латинских сказаний Древнего Рима до итальянской новеллы эпохи Возрождения, рассказов Эдгара По и современных европейских декадентов. Борис Эйхенбаум указывает на литературные образцы, которыми пользовался М. Кузмин — авантюрный роман XVII-XVIII веков, византийский роман и древнерусские повести.[16] Ремизов подчеркивал литературность своего сборника «Лимонарь» (1907), основанного на апокрифических легендах, утверждая, что их поведал ему учитель-отшельник. Как и его получившие высокую оценку сказки «Посолонь» (1907), эти легенды сопровождались обширными примечаниями из рукописных и научных источников.

На эстетику формы, с ее упором на новые средства словесного выражения в прозе, значительное влияние оказала склонность символистов к синтезу искусств. Музыка, для которой главное — звук и движение во времени, а не буквальное представление образов или ассоциаций, считалась самым чистым средством выражения. Музыкальная композиция превратилась в модель структурирования повествования, в котором теперь присутствовали тема, развитие, вариации, лейтмотивы и даже звуковая оркестровка. «Симфонии» Белого стали новаторским экспериментом в области музыкальной формы.[17] Ремизов обратился к музыкальной композиции, работая над «Прудом» (1900—1903) и позднее над «Крестовыми сестрами» (1910). Он считал, что музыка является основным

источником его лирического вдохновения, и утверждал, что совершенство умело составленного предложения достигается посредством *лада*. Этим заимствованным из музыки термином он называл синтаксическую структуру, учитывающую и порядок слов, и интонацию. И Белый, и Ремизов опирались на типографские средства в качестве способа передачи ритма и интонации на печатной странице, организуя абзацы таким образом, чтобы варьировать текстовой поток.[18] Недаром Ремизов любил подчеркивать сходство между печатной страницей и партитурой.

Визуальное воздействие печатной страницы, усиленное с помощью этих новых типографских средств, стало еще одним важным фактором, начиная с «Симфоний» Белого и сборника сказок Ремизова «Посолонь».[19] Ремизова увлекал сам по себе акт писания, он овладел искусством каллиграфии, работая над своими свитками и рукописными альбомами (см. конец главы). Кроме того, молодые символисты часто в своих произведениях ссылались на отдельные картины художников и целые изобразительные стили. Так в «Симфониях» Белого обнаружены ссылки на Гойю, Беклина и других художников, бывших тогда в моде.[20] Мы еще увидим, как иконопись (нашедшая отражение и в романе Кузмина «Крылья»), народные украшения из бисера, резьба по дереву и работы Иеронима Босха и Брейгеля воздействовали на творчество Ремизова. Как Белый в «Петербурге», так и Ремизов в «Крестовых сестрах» используют кубистский метод композиции для портретных характеристик и для создания самой структуры произведений посредством приемов фрагментации, искажения перспективы и аккумуляции и повторения деталей. На этот синкретизм, характерный для эпохи, несомненно оказал влияние вагнеровский идеал *Gesamtkunstwerk* — синтеза искусств.[21]

При значительном разнообразии стилей и жанров Михаил Кузмин в своем основополагающем эссе «О прекрасной ясности», опубликованном в журнале «Аполлон» в 1910 году, попытался напомнить писателям о важности соблюдения меры в прозе. Это эссе, несмотря на подзаголовок «Заметки о прозе», в течение долгого времени ошибочно считалось поэтическим манифестом акмеистов. Кузмин призывал к логике в концепции, архитектонике и синтаксисе произведения, а также к «соответствию формы и содержания», в чем совершенства добились Пушкин и Лесков. Кузмин предостерегал от безответственного использования стилизации и преувеличенно индивидуального стиля декадентов. Основной постулат, которым он руководствовался, состоял в том, что экзотичность должна контролироваться формой, как в произведениях Гофмана и Эдгара По, которые он оценивал как идеальные образцы экстравагантности содержания в «кристальной форме». Этот «аполлонический» подход был противоположен подходу Ремизова, который искал источники обновления в разговорном народном языке, а не в «русской классической книжной речи» Карамзина и Пушкина, галльскую «легкость» которых он считал чуждой русскому языку.[22]

Модернисты считали свои литературные эксперименты частью всеобщего культурного брожения, как бы запоздавшего российского Ренессанса. В своей статье, опубликованной в «Золотом руне» в 1908 году и озаглавленной «Последние побеги русской поэзии», Евгений Аничков, известный исследователь и критик, писал, что Россия «переживает не только революцию, но и возрождение».[23] Он объяснял это возрождение «рождением художественного восприятия», «интересом к эстетике» и «стихией гуманизма», которые проявились после революции 1905 года.[24] И в самом деле, интерес к афинской культуре и эллинистической Греции стали образцом для культурного самоопределения России, как это произошло в европейском Ренессансе.[25] Идеи Ницше, его новая интерпретация истории культуры древней Греции в «Воле к власти» и особенно в «Рождении трагедии из духа музыки», где трактовался творческий акт, были чрезвычайно влиятельны в России.[26] В своей публичной лекции «Две стихии в современном символизме», прочтенной в Петербурге в 1908 году и в том же году напечатанной в «Золотом руне», (№№3—4, 5) Вячеслав Иванов изложил свою теорию теургического назначения поэзии и её связи с символистским мифотворчеством. Потенциальные возможности мифа и фольклора Иванов видел не в их темах, а в «солнцевороте современной души», в «возврате души и ее новом, пусть еще робком и случайном, прикосновении к "темным корням бытия"».[27] Для поэта, особая миссия которого состояла в том, чтобы осуществить эту связь, миф открывал возможность альтернативного взгляда на мир, давал шанс «обойти разум и освободить воображение».[28]

Ремизовская версия этой миссии состояла в том, что нужно напрячь коллективную память и восстановить забытые корни исконной русской традиции. Читатель, следующий за Ремизовым в его странствиях, входит в мифический мир волшебства, никогда не связанного со временем или местом. Это временное и пространственное смещение является центральным для многих произведений Ремизова — его художественной прозы, его стилизаций старых легенд и его сказочных миниатюр с их архаическим названием «Посолонь» и использованием описаний древних обрядов, магических чар, духов, экзорцизмов и мифов. Сны, в которых много «и чудного и чудного»,[29] составляли еще один путь проникновения к «темным корням бытия». Ремизов записывал свои сны с того времени, когда начал писать, узаконив их в качестве литературного жанра, важного источника неограниченных возможностей по-за границами логического мышления: «От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык духовного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являют собою вещи».[30] Интерес к снам и состояниям, близким к сну, в период, когда бессознательное становилось «фактом культуры», достаточно часто проявлялся в творчестве символистов и постсимволистов.[31] В своем исследовании поэтики мифа и его роли в современной европейской прозе Елеазар Мелетинский подтверждает, что «стремление выйти за социально-исторические

и пространственно-временные рамки ради выявления этого общечеловеческого содержания было одним из моментов перехода от реализма XIX века к модернизму».[32]

Открытие заново прошлых культур — европейской, восточной или русской — сыграло важную роль в новом литературном ренессансе и особенно для примитивизма в искусстве. Жоржетт Доншин в своем исследовании «Влияние французского символизма на русскую поэзию» обращает внимание на неоромантический эклектизм символистов, в работе которых «стоят рядом неоднородные элементы: средневековые и древние символы, скандинавские и восточные элементы пронизывают средневековые декорации».[33] Эклектизм свойствен как молодым, так и старшим символистам, он доминирует во всех произведениях Ремизова. Андрей Белый в своем эссе «Эмблематика смысла» (1909) указывал на источники этой тенденции: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых миросозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства..».[34] Белый оспаривает обвинения Ницше по адресу александрийской эпохи, провозглашая ее родство с современной Россией: «...этот период, перекрещивающий различные пути мысли и созерцаний, является для нас и доныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен..».[35]

В контексте неоромантического эклектизма известный афоризм эпохи Возрождения, перефразированный Ремизовым в «Ничто литературное мне не чуждо», приобретает особый смысл и помогает понять его живой интерес к древнерусскому фольклору, житиям святых, и средневековой мистерии. Эдмунд Уилсон в «Замке Акселя» сопоставляет позицию романтиков, которые «ищут новое ради него самого», и позицию символистов, которые «непрестанно экспериментируют только в области литературы; и хотя они тоже все время в поисках, эти поиски направлены на исследование возможностей воображения и мысли».[36] Ремизов утверждал, что книги для него были основным источником воображения, его «второй землей». Его тезис о том, что все его творчество вышло из человеческого страдания и боли, уравновешивается утверждением, что ему «всегда нужна книга, литературный источник».[37] Жизнь, являющаяся главным объектом изображения в реалистическом романе, теперь соперничает с книгами: «Я рассказываю что вычитал из книг — мои встречи с мыслями и образами» (ПГ, 238). Как мы видели в первой главе, автобиография Ремизова 1951 года рассказывает о его встрече с миром книг как о поворотном этапе его жизни. Но уже в ранней «Автобиографии 1912 года» жизнь, как объект размышлений, вытесняется тщательно избранным чтением, которое служит метафорой литературных странствий: «От сказок и Макарьевских Четий-Миней через любимых писателей — Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова, Печерского к Ницше и Метерлинку и опять к сказке и житиям и опять к Достоевскому... вот

она как загнулась дорожка, вот те камушки, по которым шел и иду за тридевять земель в тридесятое царство за живою водой и мертвой». (Лица. Вып. 3. М.; СПб. 1993. С. 441)

Последняя фраза о волшебной воде, способной оживить покойника или погрузить живого в состояние глубокого, похожего на смерть сна, имеет переносное значение: сходным магическим свойством обладает писательское мастерство.

Введение Ремизовым элементов нелитературных жанров фольклора и средневековой легенды в образный язык литературы шло параллельно с обращением поэтов-символистов после 1905 года к аналогичным источникам. Более того, его «русскость», которая позднее стала важным образцом для Александра Блока, представляла собой яркий контраст с сознательно прозападнической позицией его земляка Валерия Брюсова и «утонченных петербургских эстетов» или «аполлонцев» вроде Кузмина и Сологуба.[38]

Эта его ориентация на книгу, на какой бы древней почве она ни произросла, была совершенно в духе времени. В предисловии к самой «книжной» из его работ, уникальному сборнику древних рукописей, документов и писем с комментариями, озаглавленному «Россия в письменах», Ремизов писал: «Через века пересекаю словесную русскую землю...». Вяч. Вс. Иванов, исследователь, принадлежавший к московской школе семиотики, цитировал слова Ремизова об этом произведении как о «новой форме повести, где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия — века» и сравнивал структуру повести с попыткой Эйзенштейна сопоставить в кинематографе отдаленные и недавние исторические периоды, как, например, в фильме «Que Viva Mexico!» и в задуманных фильмах о Москве.[39] Принимая во внимание эксперименты Ремизова в повествовательном жанре, нет ничего удивительного в том, что в 1918 году режиссер А. Санин попросил его сделать что-нибудь «в характерной “ремизовской” форме, дать для кино что-то интересное, живое, значительное».[40]

Этот своеобразный модернистский эклектизм кажется порой стихийным, не знающим ни законов, ни правил, тогда как на самом деле он представлял собой далеко не произвольное собрание диковин древности. Через синхронное воссоздание многих уровней и пластов русского словесного искусства Ремизов пытался объять весь путь от устной культуры к рукописи и печатному тексту с сопутствующим переходом от языческого к христианскому и светскому обществу. В более широком плане культурные аспекты этих переходов рассматриваются членами Тартуской школы в сборнике «Структура текста и семиотика культуры», что помогает глубже осмыслить соответствующие аспекты творчества Ремизова: «В реальном... существовании культуры всегда наряду с новыми функционируют тексты, переданные данной культурной традицией или занесенные извне. Это придает каждому синхронному состоянию культуры черты культурного полиглотизма. Поскольку на разных социальных

уровнях скорость культурного развития может быть неодинаковой, синхронное состояние культуры может включать в себя ее диахронию и активное воспроизводство "старых" текстов».[41]

В своей гипотезе всеобъемлющей литературной традиции Ремизов играл оппозицией «синхрония—диахрония», открывая имманентность прошлого в настоящем. Концентрируясь на ключевых моментах культурного развития, он пытался вскрыть то, что подавлялось в XVIII—XIX веках, когда в России господствовала нормативная поэтика, основанная на европейских образцах. Ревизия Ремизовым этой поэтики покоилась на кропотливой реконструкции «культурной памяти» и имела своей целью создание более всестороннего универсального литературного языка.

В своем подчеркнутом внимании к слову со всеми его гранями, включая магию и музыку, Ремизов был близок к символистскому понятию языка как инструмента творческого познания. Тем не менее он считал, что в области прозы символисты пошли недостаточно далеко.[42] Борясь с «традицией словесного равнодушия, а вернее невежества» (ПГ, 83), Ремизов видел свое назначение в том, чтобы возрождать глубоко зарытые и давно забытые сокровища русского языка. С настойчивостью шамана из «Повести о Стратилатове», он вызывал к жизни забытые словесные ассоциации, уходящие корнями в обряды и мифы.

Программа Ремизова, призванная придать новые значения словам и расширить лексику, влекла за собой возрождение забытых слов и интеграцию их в литературный словарь, а также передачу интонации разговорного языка на печатной странице с помощью синтаксиса и типографских средств. Ремизов противопоставлял «упорядоченному», «письменному», «грамматическому» синтаксису Горького и Чехова перформативность языка Розанова, — «живого», «изустного», «мимического» («Встречи», с. 112). Во вступлении к своей книге эссе, посвященных крупнейшим русским писателям XIX века, «Огонь вещей» (1954), Ремизов показывает, что осознает, насколько трудно передать устную традицию в печати, отмечая, что при передаче разговорного языка «память... выбирает вовсе не характерное, а доступное для подражания» (с. 21). Интересно отметить, какая часть собственных экспериментов и мыслей Ремизова об этом предмете была подтверждена исследователями. Рассматривая «орнаментальный сказ» Лескова и его влияние на современную прозу, Борис Эйхенбаум отметил, что он «имеет уже очень мало общего с устным рассказыванием».[43] Бахтин также подтвердил, что «отход от эмпирической действительности изображаемого языка» в художественной прозе «может быть... очень значительным... и в смысле свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды».[44] В недавно опубликованном исследовании об отличии «орнаментальной», или «неклассической», прозы от стандартной литературной прозы реализма, сделан вывод о том, что речь здесь идет не столько об «имитации действительной речи», сколько о ее литературном «воссоздании».[45]

Ремизов определял «слово» как «дыхание живой неписаной речи», где «неписаный» обозначает «неописуемо красивый», как в сказках, а также неписаный закон или обычай, или нечто, не поддающееся письму, а потому и не подвластное ни буквальному копированию, ни указу. Чтобы вдохнуть жизнь в статичный печатный текст, по мысли Ремизова, необходимо «подбросить книжную фразу, повернуть и вывернуть, проговоря ее. Надо остранить образ — только тогда он возникнет, станет жить: и звучен и светит!»[46] Ремизов предлагал испытывать слово «на слух и на взгляд», оценивать его как по звуковым, так и видовым критериям; он напоминал своим читателям, что звуковой критерий теряется при переходе от устной культуры к письменной.[47] У него было твердое намерение решить проблему этого сенсорного расхождения. Вот как он писал об этом Валерию Брюсову в 1906 году: «Проза у нас до такой степени редка, и читать ее не читаешь толком, а так только глазами пробегаешь по страницам».[48]

В то же время Ремизов утверждал, что у письменного текста есть физический, почти осязаемый аспект, и что между писанием и рисованием есть глубокая связь, звено, существование которого признали еще древние греки. Сократ в одном из диалогов Платона сравнивает графему и зографему.[49] Ремизов, который несомненно был знаком с творчеством Платона, исследовал эту связь на собственном опыте, с удовольствием отдаваясь рисованию: «Я не художник, но мне рисовать — что рыбаку рыбу удить».[50] Ученик Ремизова Борис Пильняк показал эту осознанную связь между двумя названными видами творчества в живом описании своего учителя за работой: «Ремизов не пишет, а *делает* слова (вы помните его руки, всегда в краске и карандашной пыли). Когда смотришь на них, видишь, в них зажаты слова, и эти слова имеют *вес:* Ремизов не пишет, а делает, не пером, а *руками*».[51] Взгляд Ремизова на свою работу как на ремесло, с упором на физический аспект и «материальность» писания, очевиден из его заявлений, собранных Кодрянской в пространной главе «Ремесло писателя». В этом отношении Ремизов близко подходит к футуристам, которые для аналогичных целей заимствовали термины изобразительного искусства, например, «фактура». Писатель Михаил Пришвин, еще один ученик Ремизова, вспоминал, что у учителя была «настоящая студия, как у художников», и что он хотел быть «таким художником слова, у которого слово было единственным свидетельством его дела...»[52]

Хотя подход Ремизова к лингвистическим новациям прблизил его к футуристам, в особенности к Велимиру Хлебникову и Елене Гуро, заумь не была его целью.[53] Неожиданность его подхода заключалась в приеме остранения словаря и синтаксиса на фоне привычного классического или «прозрачного» русского литературного языка XIX века. Дмитрий Мережковский называл работу Ремизова «археологическим ясновидением», но для некоторых его современников язык писателя был «что китайский». Экзотичность его языка, близкая к экзотике догутенберг-

ской прозы Василия Розанова с ее знакомым «домашним» русским языком, оставила заметный след в литературном сознании эпохи.

Ремизовская концепция, связанная с возрождением восприимчивости к слову, была очень близка Белому.[54] Эта задача, которую с ними разделили и формалисты, решалась на теоретической основе трудов школы исторический поэтики Потебни и Веселовского. Их исследования по диахронии и взаимодействию культур в фольклоре, а также по природе поэтического языка внесли весомый вклад в стремление оживить «затертые слова», забытое первоначальное воздействие и значение которых снова можно было сделать общим достоянием.[55] Когда Роман Якобсон вспоминал об образовании московского лингвистического кружка в 1915 году, он подчеркивал, какое значение его поколение ученых придавало тесной связи между письменными памятниками и фольклором в русской академической традиции. Так, участники кружка начали с «изучения московских диалектов и фольклора и коллективного исследования стиха и языка былин или устных преданий, записанных в XVIII веке предположительно Киршей Даниловым».[56]

Ориентация Ремизова на воспроизведение текстуальных особенностей первоисточника, присущая как знатоку-эрудиту, так и литератору, основывалась на устной традиции, коллективный дух которой он и пытался воссоздать. В то же время его подход к письменным текстам и цитатам был близок к традиции средневековой рукописной книги, где «ориентация на повторы и подражания в романах средневековой “культуры памяти” была общепризнана». В отличие от традиций Ренессанса и последовавшего за ним периода, «каждый... стремился повторить чей-то уже пройденный путь, сознательно играть уже сыгранную роль».[57] В ремизовской концепции литературной традиции центральным было, однако, не повторение существующих культурных моделей, а творческое подражание. Если его обвиняли в литературном присвоении старых текстов, Ремизов отвечал, что его стилизации старых русских повестей и преданий — не копии, а легитимный и оригинальный способ использования прошлых традиций: «Старинная русская повесть для меня не только пересказ, а выражение моих чувств <...> “Пересказ” никогда не оттиск. А воспроизведение прооригинала очевидца».[58] Этот подход перекликается с кратким определением, которое дал стилизации Юрий Тынянов: не «следование стилю, а скорее игра с ним».[59] Более того, Ремизов знал, что стилизация является средством проникновения «в сокровищницу языка» и что, как это подтвердил Бахтин в своей написанной в 30-х годах работе о романе, «на стилизациях проза училась художественному изображению языков».[60] Еще раз демонстрируя свое пренебрежение к «авторитету» печатного текста, Ремизов часто давал новые редакции и варианты своих ранее опубликованных работ или отдельных фрагментов из них. Этот подход к своим собственным трудам как к «открытому тексту» и неоднократная их переработка затрудняет работу текстологов Ремизова.[61]

Страсть Ремизова к старым русским документам и средневековым рукописям нашла свое воплощение в его рукописных и иллюстрированных альбомах, до предела обостряя его отношение к концепции подражания и собственно авторства.[62] Он осознанно приближал свои работы к средневековым манускриптам, владея каллиграфией, он украшал их завитушками, в которых можно было различить то мышонка, то кролика, а то и автопортрет в виде гнома. Альбомы нередко заканчивались какими-нибудь личными записями, например, жалобами на усталость или благодарностью тому, кто заплатил за бумагу, клей и чернила; иногда они сопровождались просьбой о дополнительных субсидиях для столь необходимого ему отдыха за городом.[63]

Как и эти записи в альбомах, чисто личный характер носят и некоторые замечания Ремизова, сопровождающие дарственные надписи на книгах. В книге Кодрянской о Ремизове только надписи, обращенные к жене, занимают тридцать страниц. В конце длинного посвящения на книге «Россия в письменах» он размышляет: «Пишу и солнышку радуюсь, только деньги смущают — не приходят, да еще то, что столько надо сделать, часов не хватит» (Кодрянская, с. 153). В своей книге о театре «Крашеные рыла», Ремизов писал: «А сколько с этой книгой волнений было, не чаял уж что и выйдет когда» (с. 154). В надписи на «Часах» он вспоминает, что книга «была конфискована за порнографию. Потом — освобождена» (с. 163). «Посолонь» наполняет его грустью: «Со страхом и трепетом раскрыл я эту книгу — как засушенный цветок, чудом сохранившийся, или как ленточка, закладка поблекшая». (с. 168). Эта книга, опубликованная в 1907 году, где Ремизов возрождает забытые русские предания, стала редкостью уже при жизни писателя. Образцы «записей по случаю», сделанные много спустя после издания книг, напоминают надписи в альбомах, бывших в моде в XIX веке. Тут и воспоминания о собственном умонастроении или о какой-то жизненной ситуации, и реакция на отзывы о той или иной книге, и просто заметка о том, например, как трудно было найти какое-нибудь редкое дореволюционное издание в Париже. Подпись автора объединяет эти фрагментарные по характеру посвящения в некое условное повествование, темой которого является автор и его книги.

З. Г. Минц в статье «Понятие текста и символистская эстетика» указывает, что в восприятии символистов все могло стать «цитатой»: реалии и различные формы «речи других людей». Таким образом, автобиографические аллюзии и упоминания современников являются частью континуума текста, потому что, согласно символистской концепции текста, каждая работа рассматривается как часть «универсального текста» «мифа о мире».[64] Такая трактовка оказала влияние на формирование ремизовской концепции «записей по случаю» и автобиографии, как мы видели это в предыдущей главе, а также на его свободный подход к цитатам из других текстов и его неустанные протесты против недопусти-

мого разделения писателя и личности, что соответствовало точке зрения и символистов.

Роман Брюсова «Огненный ангел» (1908) основан на принципе «жизнь, возведенная в искусство». Являясь подражанием повестям XVI века о трагическом любовном треугольнике, этот роман скрывает в себе реальный треугольник: сам автор, его соперник Андрей Белый и Нина Петровская. Личными аллюзиями, которые были понятны близким друзьям и расшифрованы ими, полны «Симфонии» Белого, пьесы «Балаганчик» и «Незнакомка» Блока и ранние рассказы и романы Ремизова. Современные политические события находят отражение в «Петербурге» Белого, «Творимой легенде» Федора Сологуба и «Пятой язве» Ремизова. Как пишет Юрий Лотман, «есть эпохи, когда искусство властно входит в быт, эстетизируя повседневное течение жизни. Таковы были эпохи Возрождения, барокко, романтизма, искусства начала XIX в».[65] В культуре начала XX века «бытовая жизнь приобретала черты театра», помогала сделать его «образцом для реального поведения».[66]

Примером ремизовского мифотворчества, или искусства, вторгающегося в повседневную жизнь, является его рассказ о том, как один московский психиатр использовал сказки «Посолони». Этот психиатр рекомендовал своей пациентке, страдающей от «изумления ума» и преследуемой видениями чудищ, делать кукол сверхъестественных существ и духов из «Посолони». Когда пациентка вылечилась, любопытный Ремизов стал интересоваться причиной ее заболевания. Доктор ответил, что основа заболевания «эротическая». Из чего Ремизов сделал вывод: «в моей “Посолони” заключены семена жизни» и утвердился в своем мнении о жизнетворных, лечебных и волшебных возможностях произведений литературы.[67]

Одним из самых изощренных творений Ремизова в жизни было шуточное тайное литературное общество «Обезьянья Великая и Вольная палата», известная также по сокращению «Обезвелволпал». Задуманное впервые как детская игра в 1907 году, это общество неформально просуществовало до 1917 года, когда оно было «официально» учреждено конституцией, написанной Ремизовым кириллицей и глаголицей.[68] Палата, соединявшая жизнь с искусством, вызвала интерес у многих известных писателей — Блок, Белый, Ахматова и Гумилев были среди «учредителей», носивших шутливые титулы: «старший кавалер Обезвелволпала», «князь», «кавалер Ордена обезьян», а Розанов был «великим фаллофором». Устав общества был выполнен с большим тщанием. В нем сочеталось каллиграфическое искусство и общее оформление Ремизова с словесной игрой. Члены Палаты часто встречались на квартире Ремизова и вели шутливую переписку, пародируя тон и стиль официальных документов.[69] Сама Палата была театром Ремизова «без грима и масок», который «стирал все границы». Здесь стремление Ремизова преодолеть накладываемые на язык ограничения доходило до непочтительности по отношению к литературным устоям (продолжение этой темы см. в главе 6).

Пренебрежение к литературным традициям, законам жанра, ограничениям пространства и времени у Ремизова — это бунт против признанных авторитетов, характерный для модернизма. Ремизов, как Марина Цветаева, идентифицировал себя с бунтарями — Аввакумом, Разиным и Пугачевым, которые играли ключевую роль в русской истории и становлении национального самосознания в поворотные, связанные с насилием периоды, знаменовавшие собой переход от церковной культуры к светской; наиболее ярким проявлением этой тенденции стало царствование Петра Великого. В средневековье Ремизов был бы скоморохом, одним из тех, кто был гоним православной церковью. Пересматривая устоявшуюся литературную традицию, он отвергал все авторитеты, как религиозные, так и светские, например нормативную грамматику XIX века Я. К. Грота. Он использовал в качестве источников не санкционированные цензурой, «отреченные» или маргинальные тексты, вроде апокрифов, популярных светских повестей и лубка. Эта сознательная позиция отрицания религиозных и светских авторитетов, литературных канонов и цензуры согласуется с представлением Бахтина о делении литературы на официальную и неофициальную, конфликт которых в ключевых точках литературной истории обеспечивает обновление литературы.[70] Романы Ремизова одновременно утверждают и отрицают это деление и вытекающий из него ряд бинарных оппозиций — старое-новое, священный-богохульный, литературный-нелитературный, устный-письменный, письменный-визуальный и вымысел-жизнь.

Стремление подорвать и обойти авторитет определяет место Ремизова в процессе литературной трансмиссии (передачи). Подтверждением тому служат его культивирование парадоксальной, неуловимой личности писателя, который стал таковым «случайно», и его попытки соединить традиционно полярные сферы словесного искусства — индивидуальную и коллективную — обращаясь к нелитературным источникам. В эссе, посвященном современной концепции авторства, Мишель Фуко высказывает предположение, что «понятие “автор” подразумевает особый момент “индивидуализации” в истории идей».[71] Проведенный Фуко анализ вытекающих из «индивидуализации» следствий во многом применим к творчеству Ремизова, в частности те его положения, которые говорят об «открытии заново старого биполярного поля речи (священный и греховный), систематическом отрицании и вытекающем отсюда возрождении угрозы письменному произведению, которое теперь утверждено в правах собственности».[72] В ремизовском представлении о всеохватывающей традиции возрождение «угрозы» писательству не только выполняет функцию напоминания о прошлом, но и обеспечивает непрерывность литературного преобразования в настоящем. Прошлое может быть далеким, как средневековая Россия, или близким, как эпоха Пушкина. В XIX веке, когда литература стала играть важнейшую роль в жизни общества, положение писателя определялось социальной и моральной значимостью его труда. Опасность, угрожавшая писательству,

исходила от института цензуры, действовавшей иногда непосредственно по указаниям царя — как в случае с Пушкиным, о котором «помнил» Ремизов и который он заново интерпретировал в своей «Повести о Стратилатове». Ремизовская концепция литературы и писательства нераздельно связана со «старыми биполярными полями речи». Он задался целью внести свое открытие в современный литературный контекст, и это стало его священной миссией, которой он следовал с такой же страстью, с какой символисты следовали миссиям теурга и пророка.

3

«НЕУЛОВИМЫЙ» ЖАНР РОМАНА

«ПРУД» И «ЧАСЫ»

Уникальный стиль Ремизова, его эксцентричность и репутация ссыльного принесли ему признание в петербургских литературных кругах. Через три года после его приезда в Петербург критик и ученый Евгений Аничков описывал его как человека, который «все испытал... начитался книг... и вернулся из ссылки к нам в Петербург готовым писателем, поэтом и стилизатором новейшего типа. Но душа его осталась древняя, московская».[1] Ремизовы активно участвовали в петербургской литературной жизни с ее частыми собраниями в знаменитой Башне Вячеслава Иванова, в домах Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус и Сологубов.[2] Встречи с Василием Розановым и Александром Блоком переросли в близкую дружбу, которая играла важнейшую роль в истории этой литературной эпохи.[3] Хотя Ремизов и не занимался активно политикой, он сохранил к ней живой интерес, писал для сатирического журнала «Адская почта» и выражал радость в связи с созывом первой Думы в 1906 году.[4] Но главная цель его забот состояла в публикации написанного за годы ссылки, в особенности его первого крупного романа «Пруд» и более короткого — «Часы».

Ремизов работал над «Часами» в Вологде в 1903—1904 годах, хотя в романе использованы и записи, сделанные в более ранний период, в Пензе и Усть-Сысольске. Впервые роман был опубликован в журнале «Вопросы жизни» в 1905 году, но его затмил знаменитый роман Сологуба «Мелкий бес», вышедший в свет в это же время. Ремизов долго переживал из-за этого и много лет спустя, будучи уже в Париже, обиженно замечал, что никогда не понимал успеха романа Сологуба с его «слащавым» языком и «искусственными» персонажами. Неоклассическая ясность прозы Сологуба, как и тематика декадентской чувственности, была чужда Ремизову. «Пруд», несмотря на его явную связь с Достоевским и

Лесковым, представлял собой гораздо более радикальный отход от романа XIX века. И действительно, по форме это был один из самых необычных романов, появившихся в России в это время, близко к нему стояли только «Симфонии» Белого, в которых предпринималась смелая попытка уйти от последовательного повествования и приемов традиционного романа.

«Пруд» особенно интересен не только как первый крупный роман Ремизова, но и потому что в последующие двадцать лет автор предпринял две серьезные попытки переписать его заново. После выхода в свет в нескольких номерах «Вопросов жизни» в 1905 году, вторая редакция романа, уже в виде книги, появилась в 1908 году, за ней последовала еще одна редакция в 1911 году, которая была ответом на отрицательные отзывы критики. Ремизов вернулся к роману в Париже в 1925 году в тщетной надежде опубликовать еще одну его версию. Кроме того, в интересном эссе, опубликованном в 1926 году в выходившем в Праге русском журнале «Воля России», Ремизов подвел итог многолетним переработкам и сделал вывод, что новая форма, считавшаяся «странной и непонятной» в начале 1900-х, более таковой не является.[5] Эта статья сохранила для нас ремизовскую точку зрения на его собственную творческую биографию и эволюцию современной прозы.

Огромное количество времени, потраченное Ремизовым на переписывание и пересмотр «Пруда», свидетельствует о важном месте этого романа и позволяет нам заглянуть в его «писательскую лабораторию», где он продолжал исследовать проблемы, с которыми впервые столкнулся при написании «Пруда». В романе мы находим большинство ключевых элементов, отличавших стиль Ремизова на протяжении последующих двадцати лет, включая музыкальную композицию, лиризм, экспрессионизм, поэтическую прозу, элементы устной речи и интерполированные нелитературные жанры. Сравнительное чтение двух опубликованных версий романа и многочисленных, часто полярных отзывов современного читателя, а также собственная ремизовская оценка эксперимента дают уникальную возможность проследить трансформацию жанра в начале века. Проблема формы, оставшаяся нерешенной в двух опубликованных вариантах, свидетельствует о противоречии между все еще доминирующим психологическим реализмом с его упором на подражательное воспроизведение реальности и новыми эстетическими возможностями. В письме к Маделунгу от 8 мая 1904 года Ремизов выражает сомнения относительно того, что «Пруд» может в ближайшем будущем появиться в России, и просит своего друга перевести его на немецкий или датский.[6]

Жизнь главного героя первого экспериментального романа Ремизова, Николая Финогенова, очень напоминает его собственную — от раннего детства и юности до тяжелых лет зрелости, омраченных тюрьмой и ссылкой. Во время пребывания в Москве в конце мая 1904 года Ремизов написал взволнованную записку жене о своем возвращении в материн-

ский дом на дворе красильной фабрики, где он вырос и где происходит действие романа: «В “Пруду” я всю правду написал.Только сумел ли? И все это так кровно очень почувствовал, когда подходил к Найденовскому дому к Mutter'у, когда заглянул в сад.

Но говоря так, в черной волне я забыл все тепло — дыхание “родного”; забыл благовест, распевы, Пасху. — колыбельную Москву, неповторимую, что оулыбила мой рот».[7]

Еще до публикации Ремизов почувствовал трагическое бремя этой работы, предвидя — и это отметят позднее критики, — как трудно отыскать соответствующую форму, чтобы обнажить перед публикой всю силу личных переживаний. В другом письме к жене, написанном во время той же поездки, он сообщает о чтении выдержек из романа в присутствии поэта Вячеслава Иванова, его жены, Зиновьевой-Аннибал, и братьев Ремизова: «Читал 1 ч. “Пруда”. Сергей кипятился. Никак не может представить, что это не документ, а мое воображение, отзвук “эмпирической действительности”, как сказал бы Бердяев. Монастырь и пруд, монахи с чертями и старец — моя душа, это-то он не может понять. Именно то, что ты понимаешь».[8]

То, что представлялось узнаваемой «эмпирической действительностью» его брату, Ремизов задумывал как преломление, или творческое преображение, этой реальности в своем воображении. В вышеупомянутом письме Ремизов пытается сформулировать важное, но все еще ускользающее различие между мимезисом реалистического романа и “зеркальным отражением” реальности в душе — в романе лирическом.[8]

Зиновьева-Аннибал написала одну из первых рецензий на роман, опубликованную осенью 1905 года в «Весах». Она считала, что ключевая тема этого «несомненно значительного романа» об экзистенциальном бунте современного «человека из подполья» проведена через акцентирование социологических проблем, тогда как душа человека, хотя она ощутимо здесь присутствует, загнана на второй план. Она также отметила ощущение «малярийного озноба» в романе, так хорошо знакомое читателям польского декадента Пшибышевского.[10] И в самом деле, на ранних этапах создания «Пруда» Ремизов с упоением читал новую литературу, в особенности Метерлинка, Ницше и Пшибышевского, одновременно переводя всех этих авторов на русский. Они подвигли его к экспериментированию и познакомили с образцами новых форм свободного стиха, поэтической прозы и лирического отступления.[11] Ремизов уже без колебаний отождествлял себя с этой новой литературой: в его автобиографии 1912 года, как мы уже отмечали (см. первую главу), подчеркивается, что толчок к написанию раннего его повествования о тюремном заточении, «В плену», дал не Достоевский, а Метерлинк с его ощущением, что «весь мир тюрьма».

Хотя некогда сенсационная проза Пшибышевского сегодня представляется устаревшей, этот польский декадент, имевший в те времена широкую читательскую аудиторию и прославившийся в первую очередь сво-

ими демоническими повестями о запретных страстях, ввел в обиход целый ряд художественных средств лирической выразительности, которые позволяли подчеркнуть неуловимость настроений и ассоциаций, выявить сверхъестественное в повседневной жизни и смешивать различные литературные жанры и периоды.[12] Ремизов считал декадентство не только литературным стилем, но еще и особым отношением к символическому значению бытия, не обязательно находящимся в конфликте с реализмом: «То, что называется "декадентством", охватывает и реальные сюжеты, лишь бы они открывали новое, связывали это новое с смыслом бытия. В таком смысле писал Достоевский, Л. Толстой, Ибсен».[13] Путаница с терминами «декадентство» и «символизм», имевшая место на заре века, отражена в письме к Маделунгу, написанном из Одессы 28 марта 1904 года, в котором Ремизов советовал своему датскому другу составить свой новый сборник таким образом, чтобы он напоминал «пряную музыку, чащу образов» в символистском духе. Однако далее в этом же письме Ремизов пишет о своей склонности к диссонансам декаданса, который проявляется в его шокирующе-гротесковом образе (как тут не вспонить Бодлера и Гюисманса): «...под музыку нежных речей / безобразная падаль валялась».[14] Аналогичные противопоставления откровенного лиризма и шокирующих образов характерны и для стиля «Пруда».

О новизне «Пруда» можно судить по крайним отзывам читателей начиная с 1905 г. По словам Ремизова, один из служащих редакции «Вопросов жизни» решил, что роман переведен с немецкого.[15] Большая часть негативных реакций на роман, даже со стороны таких дружески настроенных читателей как Александр Блок, возникала в основном из-за того «ужаса», которым пронизан весь роман. В 1905 году Блок писал Ремизову : «Страх ворочает, когда читаешь роман. И именно пока все так: "выберется", "ворочает", "ползет". К ночи читать страшно. Есть общее со сказками "Кота Мурлыки", единственными по-моему, в своем роде, — которые я в детстве ужасно любил, а теперь почти забыл, — и вдруг опять "поднялось"».[16] Позднее Блок признавался Ремизову, что «Пруд» вселил в него долго не проходившее чувство страха: «Как не знать мне вашу любовь к русскому языку! — Вы знаете, что Вы испортили себя *для меня* "Прудом" года на два. Только этим летом я *поистине* зачитался "Чертовым логом" и "Часами", к которым боялся приступить после "Пруда"».[17]

В пространной рецензии 1907 года Андрей Белый указывал на ошибочную архитектонику романа, явившуюся следствием несоответствий между лирическим настроением, точно прописанными деталями и большим объемом: «Вся беда в том, что 284 страницы большого формата расшил Ремизов бисерными узорами малого формата: это — тончайшие переживания души (сны, размышления, молитвы) и тончайшие описания природы. Схвачена и жизнь быта. Но схватить целого нет возможности: прочтешь пять страниц, — утомлен; читать дальше, ничего не поймешь. Отложишь чтение, забудешь первые пять страниц. Пока чи-

таешь, забываешь действующих лиц, забываешь фабулу. <... > Единственное оправдание "Пруда" в том, что это — первая крупная работа талантливого писателя».[18] Взгляд Белого был особенно ценен, поскольку и он в начале века сталкивался с проблемами повествовательной формы, сначала в своих «Симфониях», а потом в «Петербурге», романе, начатом в 1911 году и выделяющемся именно благодаря своей архитектонике.

В 1911 году Ремизов предпринял крупный пересмотр «Пруда», новое издание которого вышло в «Сирине» в 1912 году в последнем томе его собрания сочинений.[19] Ремизов пытался «изложить» роман «своими словами» и усилить «информационный контекст», чтобы сделать свою работу, которая считалась «странной и непонятной», более ясной. Но новая редакция романа не сделала его более понятным, о чем можно судить по письму молодого ученика Ремизова, В. Шишкова, написанному в 1913 году, когда его учитель переживал пик популярности: «Но куда же зовете Вы человечество? Какой же путь Вы ему указываете? Как найти и где найти, и в чем найти покой душе? Ведь у Вас все "прикопытчены" чумазым анчуткой, все кругом несчастны, ведь отчаянье может напасть на человека малодушного. Мне думается, — Ваш символ веры : "Надо принять всю судьбу, — всю недолю, и принять ее вольно и кротко, и благословить ее всю до конца". Но ведь и о. Глеб, через нечеловеческие страдания пришедший к этой формуле, был ли он счастлив? А если и был, то ведь он хилый и слепой, он не в счет. Я вот и не знаю теперь (по "Пруду"), принимали Вы жизнь со всеми ее *ненужными, по-нашему, по-человечески*, страданиями или отметали ее? Я еще раз перечту, вникну, можно многое проглядеть за красотой формы. Нет ли достойных, умных статей по поводу "Пруда"? Я знаю, что статей было много, но мне надо написанные чутким сердцем. Не откажите, дорогой Алексей Михайлович, указать. Потом еще меня интересует дата : 1902—1903—1911 гг».[20]

Полтора десятилетия спустя Ремизов сам неодобрительно отозвался о редакции 1911 года, находя ее «уж очень "на дурака"».[21] Ремизов помнил, как не по душе было ему уступать требованиям читателей приблизиться к «реализму». Он чувствовал, что изменения исказили начальный замысел романа, хотя и сделали его более «читаемым». И в самом деле, беглый просмотр двух редакций показывает, что первая — более новаторская: в ней нет названий глав, которые во втором издании помогают читателю ориентироваться в романе; разбивка абзацев по предложениям изменяет визуальное восприятие печатной страницы; предложения-абзацы вызывают дробление повествования и затеняют связь между эпизодами; ясность в отсутствие всезнающего повествователя теряется. В своем анализе стилистических изменений во второй редакции «Пруда» Алекс Шейн выдвигает гипотезу, что эти изменения «мотивированы желанием Ремизова достичь некоторой степени ясности и непрерывности повествования, умерив излишнюю лиричность, характерную для пер-

вого издания».[22] По Шейну, эти изменения не затронули философской направленности романа, но отразили важный стилистический сдвиг: «Движение происходило от абстрактного к конкретному, от туманности к четкости, от крайнего импрессионизма к импрессионистическому реализму, короче — движение от символизма к неореализму».[23] Ремизов также ввел в повествование четкий социальный контекст и протест, тем самым отразив изменения, происшедшие в русском символизме после революции 1905 года. Экспрессивный лирический тон первой редакции теперь сочетался с городским экспрессионизмом, который вошел и в поэзию Блока, Белого и Брюсова.[24]

Читательское неприятие «Пруда» между 1905 и 1911 годами и попытки Ремизова пойти навстречу читателю свидетельствуют о кризисе традиционной формы романа. В 1914 году молодой венгерский критик Георг Лукач опубликовал свою работу «Теория романа», где роман назван «самым опасным жанром», форме которого присущ «диссонанс». Ранние попытки Ремизова обновить жанр хорошо объясняются рассуждениями Лукача о «диссонансе» как об «отказе имманентности бытия входить в эмпирическую жизнь», что влечет за собой проблему формы, «формальная природа которой гораздо менее очевидна здесь, чем в других видах искусства, и которая, поскольку ее легко принять за проблему содержания, должна решаться с привлечением как этических, так и эстетических аргументов».[25] Лукач предлагает также вполне приемлемое объяснение реакции читателей на «Пруд»: «Хрупкость мира романа, пусть даже она слегка завуалирована, остается непреложным фактом: следовательно эта хрупкость будет проявляться в романе в виде необработанного сырого материала, слабо связанного в единое целое, и эти непрочные связи будут в конце концов непременно разрушены».[26] И в самом деле, Ремизов выставил напоказ «хрупкость» мира романа, но сделал так, что его «фантастическая реальность» представляется не только «необработанной» и шокирующей, но формально неадекватной. Поэтому современный читатель, «воспитанный на более традиционных требованиях к роману», был не готов к «символистическим построениям», которые, как показал в своем исследовании «Лирический роман» Р. Фридман, представлялись «антитетическими самому методу, по законам которого строится повествование».[27]

Одна из самых поразительных особенностей символистического построения первого издания «Пруда» с его преданностью декадентству-символизму состоит в обширном использовании интерполированных нелитературных текстов — городского фольклора, стихов и песен. В первом издании Ремизов поставил перед собой задачу представить различные типы речи, например, проповедь отца Глеба о любви и вере (1-е издание, с. 243-245); тогда как во втором издании проповедь дается не в прямой речи, а в пересказе, словно в переводе с церковно-славянского. Молитва Господу, приведенная на церковно-славянском в первом издании (глава 19), во втором лишь кратко упоминается (глава 20). Чтение

бабкой Нового Завета, обильно цитировавшегося в первом издании, во втором заменено пересказом. Попытка Ремизова ввести лингвистический дуализм в первом издании была весьма смелой для того времени. Этот прием сродни переплетению французской и русской речи в романах Толстого, с той лишь разницей, что Ремизов не мог ожидать от своего читателя знания древнерусского языка, как мог ожидать Толстой от своего — знания французского. Новаторская форма лингвистического дуализма в «Пруде» станет пробным камнем всей инновационной программы Ремизова, осуществляемой через возвращение к забытым источникам и языкам, которые он пытался легитимизировать в современном контексте.

«Пруд» внешне представляет собой роман воспитания в форме лирического романа, но рассказанная Ремизовым история жизни братьев Финогеновых лишена героя. Мальчики растут (как рос и сам Ремизов) без отца, практически за бортом общества, представленного семьей их дядей по матери, богатых и влиятельных московских купцов. События увидены и пропущены через сознание младшего из братьев, Николая, от лица которого и идет повествование, но у которого очень мало общего с его аристократом-тезкой из «Детства» Толстого. Его трудное, но полное волшебства детство, его бурный переход к зрелости и его заключение и ссылка на север России играют главную роль в фрагментарном сюжете романа, который с трудом поддается пересказу. Трагическое чувство судьбы преследует Николая в течение всей жизни, и он чувствует свою вину за несчастья и катастрофы, которые он неизменно приносит в жизнь других людей. В романе нет психологического развития как такового, а вместо ожидаемого процесса социализации, мы видим духовное отчуждение Николая, современного «человека из подполья».

«Пруд» дает подробное этнографическое описание московского купеческого быта, включая портреты деревенских слуг и фабричных рабочих. Интерес к этому классу был относительно мал в русской литературе, исключая работы Островского и Лескова. Евгений Аничков комментировал этот факт в своей неопубликованной статье, посвященной Ремизову и написанной около 1908 года. Он приветствовал возвращение литературы в мир московских купцов, в этот «тихий уголок», которого стыдились писатели и который оставался на периферии русской литературы, поскольку все свое внимание писатели отдавали дворянам и крестьянам.[28] Ремизов был близко знаком с купеческим миром, который в его изображении предстает герметично закрытым микрокосмом в пределах Москвы.

Ремизов населил свой роман купцами, мальчиками на пороге юности, растущими в семье без отца, монахами и целым сонмом характеров «из народа», потому что всех их он знал лучше других и потому что эти маргинальные персонажи, низведенные до «порогового»[29] социального статуса, обычно не являлись предметом изображения литературы. Этот выбор повлек за собой значительные стилистические трудности, посколь-

ку названные герои входят в роман через интерполированные повествования, также считающиеся маргинальными в традиционной литературе: народные повести (включая и эротические, запрещенные к изданию), апокрифические и монастырские повести, песни, описания различных розыгрышей, как невинных, так и жестоких, правила детских игр. Жизненные истории эпизодических персонажей передаются множеством разнообразных способов: здесь и устная история (нянька), и агиография (отец Глеб), и всевозможные игры и забавы. «Социализация» детей и «романизация» повествования происходят как бы маргинальным образом, на обочинах социальной жизни и литературной речи.

В композицию «Пруда» Ремизов вводит фрагменты знакомых читателю новеллистических сюжетов и манипулирует временной и повествовательной перспективой. Даже в более легко читаемой второй редакции сюжет изобилует намеренными разрывами, смещениями и перемещениями, которые дезориентируют читателя. Первая глава, имеющая чисто романный заголовок «Дом братьев Огорелышевых», представляет собой Vorgeschichte*, где приводится фамильная генеалогия и топография фабрики. Однако эпический заголовок главы вовсе не оправдывается ее текстом — ни семья, ни мальчики не являются типичными для жанра романа. Этот отход от традиции подтверждается своеобразным использованием фамилий в романе: хотя фамилия детей по отцу — Финогеновы — типичная для среднего класса русская фамилия, но их называют Огорелышевы (от глагола «гореть») по фамилии дядей, полученной их прадедом, когда его дом сгорел дотла. Впрочем, эта фамилия несет в себе и другие семантические значения: *угорелые*, то есть сумасшедшие, что синонимично другому прозвищу мальчиков — *оглашенные*, как называет их старая нянька, нередко становящаяся жертвой их шалостей. Обе фамилии на протяжении всего романа будут нести символическую нагрузку.

Семейная генеалогия идет по двум основным ветвям. Мужская ветвь, начинающаяся с деда, крепостного, который выкупил себя, и продолжающаяся дядьми, богатейшими и влиятельнейшими московскими купцами, отмечена безжалостной борьбой за власть. Женская, начинающаяся с бабки, отмечена слабостью, жертвенностью, святостью и мученичеством. Мать мальчиков, умная и образованная женщина, пытается избежать своего несчастливого жребия, но ее воля подавлена. Она выходит замуж по принуждению старшего брата, который в семье имеет полную власть над всеми и который обнаруживает, что она связана с кружком радикально настроенных студентов. Родив пятерых детей (один из них умирает), она бежит от нелюбимого мужа в свой родной дом. Там она узнает, что братья лишили ее состояния, и она вынуждена жить в одном из зданий на территории фабрики. Однако, она не несет свой крест со смирением, как ее мать. Она активно несчастлива. Материнство не утешает ее и не составляет смысла ее жизни. В дни, когда ей

* Предыстория (*нем.*)

особенно тяжело, она не выходит из своей комнаты и не откликается на стук в дверь детей, которые хотят пожелать ей доброй ночи. Она живет в плену неосуществленных желаний и одиночества — ее жизнь могла бы стать темой для романа в старом стиле, если бы не жестокое отчаяние, которое преследует ее непрерывно и наконец толкает на самоубийство. С малых лет дети знают, что их семья не похожа на «другие», и знают, что они не те, кого называют «хорошими». Они видят отчаяние матери, но не понимают его причин. Их несчастное положение в особенности мучит Николая, младшего из братьев.

Несмотря на то, что автор сосредоточил внимание на одном социальном классе, «Пруд» утверждает также и общечеловеческие ценности — через духовную жизнь и экзистенциальное отчаяние. Вместо описательных деталей, благодаря которым в реалистическом романе мотивируются поступки героев, а сами герои помещаются в узнаваемую социальную реальность, повествование строится вокруг важнейших моментов внутренней жизни и переживаний Николая. Сюжетные ходы — шокирующая история о том, как мучили крысу, кровавое описание изувеченного машиной мальчика, увлекательная история о монахе, розыгрыш, устроенный подросшими мальчиками, чье непреодолимое стремление к забавам нередко граничит с жестокостью, — логически и хронологически разъединены, а потому эмпирическая реальность представляется читателю произвольной. Возникающее в результате чувство ошеломленности, усиленное рядом лейтмотивов и повторов, лишает роман доминантной социальной мотивации и заряда нравственного авторитета, присущих авторам XIX века. Вместо этого роман становится средством выражения лирического «я» автора.

Акцентируя внимание не на взаимоотношениях между протагонистами и не на внешних событиях жизни взрослеющего Николая, а на его душевном опыте, на обостренном, интроспективном восприятии мира, Ремизов, вероятно, испытывал влияние Ницше, который заявлял, что, переживая сострадание, человек прежде всего удовлетворяет собственные эмоциональные потребности и что глубокое «страдание является *личной необходимостью*», и для других непостижимо.[30] Упор на индивидуальный эмоциональный опыт, с одной стороны, и жесткие эпизоды из жизни рабочих, с другой, создают диссонирующее сочетание необыкновенного лиризма и сурового натурализма. Читателя, приготовившегося следовать за движениями главного героя в «реальном» мире, который одновременно формировал героя и формировался им, ожидало полнейшее разочарование. Как указывает Р. Фридман, «понятие лирического романа парадоксально: повествование вступает в конфликт с переживанием, тема решена по законам музыки или живописи». В результате «роман переключает внимание читателя от людей и событий к формальному построению. То, что в литературном произведении обычно играет роль декораций, становится здесь самой фактурой образности».[31] И Белый, и Шишков по достоинству оценили эту фактуру образ-

ности, но сочли ее несовместимой с большим объемом и философской посылкой романа.

Диссонанс между поэтическим и шокирующим в сочетании с неоднородностью лексического материала, казалось, способствовал тому, чтобы читатель перестал о чем-либо спрашивать. Тем не менее Шишков, как мы помним, вопрошал: «Куда вы ведете нас?» Другие критики высказывали большее сочувствие. Корней Чуковский в эссе 1911 года «Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова», перечисляя примеры жестокости и насилия в прозе писателя, предупреждал однако, что перед читателем не «каталог разных мерзостей», а «подлинная лирика».[32] В сборнике статей под названием «Подполье», где исследовалось влияние Достоевского на современных писателей, Закржевский обратил внимание на новаторскую форму «Пруда», утверждая, что Ремизов в своих экспериментах пошел дальше, чем Белый. В заключении он, словно предлагая новый способ чтения, но еще не умея определить его, писал, что этот «нежно-интимный роман следует не “читать”, а “переживать”».[33]

Выдвижение на передний план субъективного элемента повлекло за собой радикальные изменения в манере «рассказывания» истории. Подмостки романического действа были перенесены из сферы социальных отношений в область личностного восприятия всей реальности. Зыбкая, резонирующая позиция автора, субъективная лирическая интонация и наряду с этим обилие экзотических языковых элементов из устной речи (сказа) делали «Пруд» непривычным и малопонятным для современников. Эти новшества были частью решительного сдвига в архитектонике повествования, в особенности в использовании «чужой речи». В.Н. Волошинов определил этот сдвиг следующим образом: «Речевая доминанта может переноситься в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста». Соотношение между «контекстом авторской речи» и «контекстом чужой речи» изменяется в пользу последнего. В результате «авторский контекст утрачивает большую объективность, которой он обычно обладает в сравнении с объективностью косвенной речи». Волошинов выделяет тексты Достоевского, Белого и Ремизова, в которых позиция рассказчика является «зыбкой» и «он не может противопоставить их [изображаемых героев] субъективным позициям более авторитетного и объективного мира».[34]

В эссе «Художественная и коммуникативная маска сказа» М. Дрозда говорит о крупнейшем вкладе Ремизова в эту форму повествования — благодаря ему в отношениях между «повествователем и внутренней речью героя» проявились новые измерения. Уже в «Пруде», как и в более поздних романах, голоса повествователя и центрального героя неотличимы друг от друга. Всепроникающий лиризм более не представляет собой отклонения от главной темы — как это было, например, в «Мертвых душах» Гоголя — он привязан к новой повествовательной динамике. «Ремизов вносит новое во взаимоотношения между словом рассказчика

и внутренней речью героя, — указывает М. Дрозда, — <...> Ремизов отменил эту четкую грань между сказом и внутренней речью, создав текст, к которому можно подойти и как к разговору героя с самим собой, и как к сообщению повествователя о нем».[35] Этот тип повествования дает рассказчику и главному герою совпадающие точки зрения, как это происходит в повествованиях, построенных по типу внутреннего монолога и потока сознания, которые мы находим в «Симфониях» Белого, а позднее у Джойса, Пруста и Вирджинии Вулф. Отказ от разграничения рассказчик/герой повлек за собой целый клубок проблем — они касались не только художественного повествования как такового, но и его связей с автобиографией. Это слияние воедино рассказчика и лирического героя, столь характерное для Ремизова, двадцать лет спустя станет ключевым в романах Пруста, и «любой пример, взятый из "В поисках утраченного времени", может ... вызвать бесконечную дискуссию о том, является ли это художественной прозой или автобиографией».[36]

Что означает это стирание граней между художественной прозой и автобиографией с точки зрения восприятия читателем авторской позиции? Предполагаемый адресат, по мере того как Ремизов уничтожает границу между повествованием и внутренней речью героя, вовлекается в необычайно личный художественный мир, поскольку и повествование, и речь героя имеют общие признаки устной речи в виде эллипсисов, отступлений и повторов. Для читателя роман перестает быть способом познания мира, а становится способом активного восприятия его изнутри. Поскольку автор-рассказчик разрушил романические условности в подаче эмпирического мира, разложив их на составляющие, читатель в процессе чтения вынужден реконструировать последовательность повествования на основе фрагментов, аллюзий, ассоциаций, цитат и пропусков.

Микро- и макро-уровни «Пруда» отражены в его общей структуре. Однородная организация глав, каждая из которых имеет лирическое вступление, хор, сны, видения, задумывалась как способ непосредственной передачи cri de coeur.* Передача факта как повествовательное зерно каждой главы служит главным показателем, тематическим сигналом для перегруппировки голосов, совокупный эффект которых составляет смысл и назначение главы; последовательность голосов также играет роль в создании общей идеи. Две части «Пруда», составленные из равного количества глав, структурированы как иконописный диптих: они соединены общим сюжетом и параллельной композицией.[37] Объединяющая тематика романа, включающая такие элементы, как страдание, грех, вина и жалость, соединяет две части посредством повторяемых обращений к Богородице — «пойми нас, прости нас» — и к Богу — «Боже мой, по что Ты меня оставил?» — крик, остающийся безответным во второй части (глава 23). Это роман вины и греха без возможности искупления. По-

* Крик сердца (*франц.*)

следний образ романа — Богородица, просящая у Сына — «Прости им!» — подчеркивает метафизический смысл текста.

Лирическое «я» «Пруда» раскрывается через поэтическое сознание Николая по мере того как рассказы, розыгрыши и игры начинают занимать в романе центральное место. К концу первой части к молодому герою приходит прозрение, он открывает противовес страданиям, которые видел в детстве. Готовясь покинуть дом, он размышляет, почему смог вынести несчастья своего детства: «Что божеского в угрюмости, в муке, в страданиях человеческих, а когда болтаешь, когда врешь о небылицах, дух занимается от какой-то радости — это, вот именно это и есть божеское, дух Божий» (ч. I, гл. 23). Эти мысли и явились причиной бунта Николая против дядей, которые хотят, чтобы он работал в семейном банке.

Для Николая рассказывание — это не только отдохновение: это символическое средство преодоления безнадежности реального мира. Свобода — личная, политическая и творческая — необходимое условие для писателя, и Ремизов утверждает этот принцип, показывая школьные годы Николая. В школе его дяди Арсения (еще одна автобиографическая деталь) учителя представляют и проводят его автократические взгляды: «Учитель русского языка вылавливает в классных сочинениях вольнодумство, постоянно угрожая доносом» (ч. I, гл. 14). Как и в других работах Ремизова, правила, вдалбливаемые учителем грамматики, ассоциируются с социальным и политическим подавлением.

Поскольку Николай является одной из масок повествователя, эквивалентом поэтического, лирического «я» героя, то наслаждение, которое он получает от «прядения прозаической паутины», равноценно радости высвобождения из социальных и литературных пут. Таким образом, читатель оказывается в ситуации, когда сам язык, а точнее «образ языка» является главным героем романа.[38] Тесная связь между повествователем и протагонистом — который одновременно является и рассказчиком — ставит это бунтарское высвобождение в центр событий. Нарушение традиционной формы в этом романе, вторжение в запретные области нелитературной речи и игнорирование правил, ограничивающих роль повествователя, является чисто модернистским ходом. Отрицание авторитетов, подтвержденное и бунтом Николая, и использованием нелитературного материала, выявится в «Пруде» в качестве единой объединяющей темы.

Жизнь Николая в доме, где вечер — время для общего чтения и рассказов, воспроизводит основные вехи приобщения к литературе самого Ремизова: вечернее чтение Николая включает народные сказки, Библию и Пушкина. В один из наиболее типичных вечеров Николай слушает сказку про Ивана Царевича, которого спасает серый волк, и тут же начинает мечтать о том, чтобы вырасти и стать сильным, как волк. Потом нянька говорит о страстях Господних, и мальчик думает, что если бы он был Петром, он никогда не покинул бы Христа. Потом раздается стук

в ставень, и нянька говорит: «Ангел» (ч. I, гл. 3). Падающие звезды тоже называются «невидимыми ангелами». Так чтение и устные рассказы связываются с мечтами, волшебством и примитивным мифотворчеством, все еще живущим в метапоэтическом сознании народа.

Чтение в этот вечер продолжает старший брат — «Капитанской дочкой» Пушкина, любимой повестью няньки. Нянька и дети реагируют бурно, плачут, когда Гринев прощается с Машей, своей молодой невестой. За Пушкиным следует исполнение четверостишия, которое Петя, один из старших братьев, посвятил понравившейся ему девочке. Потом бразды правления снова берет в свои руки нянька: она рассказывает истории своей юности — о своей жизни крепостной у помещика и своих паломничествах от одного святого места к другому. Ее устная повесть воздействует на слушателей не меньше, чем повесть Пушкина; каждый рассказ занимателен и никого не оставляет равнодушным. Сопоставление историй позволяет судить о постепенном сближении жанров — литературных и нелитературных: устную историю, написанный к случаю стишок, исторический роман Пушкина и историю Христа слушают с равным вниманием. Единственный критерий ценности состоит в том, что история должна трогать слушателей.

Чтение и устные рассказы ассоциируются с обрядом, поскольку они выполняют важную функцию, объединяя купеческую семью, жизнь которой без этого была бы совершенно разобщена, приближая ее к традиционной культуре крестьянской или народной жизни. Как отдельно взятая единица общества, семья в романе Толстого открывает нам доступ к пониманию целого — жизни высшего света или русской провинции, так и семья Финогеновых дает нам возможность прикоснуться к народной культуре, которая еще жива в Москве. Этот более широкий контекст дает Ремизову возможность ввести в роман удивительно пестрый ряд разнообразных текстов.

Повторы заменяют в романе ход времени и представлены такими фразами: «Долгий вечер, каких много», «Так проходили дни», «Такой уж обычай был у Финогеновых». По ходу романа повторы трансформируются в воспоминание: взрослым братьям напоминают о детских играх, на смену детским играм приходят жития святых, уже в ссылке икона из дома находит себе место в комнате Николая. Цикличное время, связанное со сменой сезонов и религиозными праздниками (например, Пасха с циклом смерти и обновления), объединяет разрозненную хронологию сюжета. Накладывая мифическое время на линейное, автор романа пытается выйти за рамки «эмпирической реальности». Трактовка времени в романе обнаруживает сходство с появившимися в начале века идеями Бергсона о временной относительности. Использование Ремизовым мифического времени согласуется с концепцией durée, или потока времени; использование хронологического времени в романе близко к концепции прерывности, или психологического времени множественных моментов. Обе концепции рассматривают время в его общности и фиксируют присутствие прошлого в настоящем посредством памяти.[39]

«Пруд» является одним из самых ранних примеров использования в современном романе обряда и мифа как «удобного языка описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса».[40] Не случайно, что диссонанс между поэтическим, лирическим тоном романа и вызывающим отвращение натурализмом его фрагментированного эмпирического мира отражен в оппозиции греховности и святости. Эта биполярная оппозиция будет основой, на которой строится в романе рассказывание историй.

Кроме рассказывания историй в романе присутствует игра, которая вводится через образы растущих без отца сорванцов Финогеновых. Их игры и розыгрыши, невинные или жестокие, всегда неуемны. Их обособленное положение и живой темперамент отличает их от «хороших» детей. Первая игра, описанная в пятой главе, связана с церковным обрядом, исполняемым незадолго до Пасхи. Весной мальчики играют в игру «священники — большие и маленькие». Здесь Ремизов-этнограф раскрывает принцип этой игры: «*Внутрь* игры мало-помалу проникает значение священного акта».[41] Сложность и продуманность этой игры подтверждает другой принцип, состоящий в том, что игра «может быть очень серьезной». Мальчики создают из окружающих их реальных объектов сказку: «Строят из столов и стульев престол и царские двери, облачаются в цветные платки и разные тряпки, служат всенощную, обедню, а больше пасхальные службы...» (ч. I, гл. 5). В их игре свои правила. Обычные предметы трансформируются посредством игрового ритуала; кирпичи служат для строительства церкви или царства небесного, а еще они могут изображать маленьких священников. В своем творческом порыве мальчики, подобно bricoleur'у (коллекционеру всякой всячины) Леви-Стросса, для достижения своих целей используют существующие предметы как «строительные блоки мифа».[42]

Мир детей, однако, далеко не невинен. Они слишком хорошо знакомы со страданием и жестокостью и пытаются выйти за рамки этого знания с помощью игры. Их игры приводят к разным результатам: в одном случае они безвредны, а в другом, например, грозят подорвать дух церковного обряда. Это могут быть и злые шутки — так, например, братья прикалывают красный хвостик к куртке другого мальчика. В среду, в день Страстей Господних, Николай наливает воду в шапку этого же мальчика. Шапка пошла по рукам, и разгневанный священник приказывает Николаю сделать сорок поклонов перед алтарем. Николай пытается улизнуть, зная, что его братья в это время проказничают на колокольне. Шалости оборачиваются богохульством, когда мальчики в Великий четверг задувают свечи наиболее религиозных прихожан.

Через эти шалости Ремизов пытается продемонстрировать важную связь между игрой, обрядом и грехом. Пасха не только один из важнейших церковных праздников, это еще и время пробуждения природы. Глава заканчивается языческим образом — пробуждением после зимы лягушек; земля чревата грядущими всходами, ее мучат «страстные жела-

ния». Мотив земного и духовного изобилия подчеркнут языческой «Песней земли», в которой вспоминается начало творения. Уличные игры ребят представляют собой как бы языческий вариант пасхального обряда. Сцены, в которых мальчики топчутся в навозе или раздирают лягушку, чтобы «увидеть, что у нее внутри», шокируют читателя. Зачем автор рассказывает нам об этих странных играх, которые граничат с первобытным, дикарским ритуалом и подаются без всякого объяснения? Они вызовут отвращение даже у тех читателей, которые давно, со времен тургеневских «Отцов и детей», смирились с рассечением лягушек Базаровым в научных целях. Можно вспомнить, что в университете Ремизов слушал лекции по естественным наукам, и что русский роман конца XIX века большое внимание уделял науке. Однако, в духе постпозитивизма, Ремизов уводит читателя назад, к «игре», как к альтернативному способу познания мира.

По мере того, как жизнь мальчиков разворачивается на страницах романа, все компоненты их четко очерченного микрокосма предстают перед читателем с точностью и «объективностью» научного исследования. Если их игры, шалости и обряды воспринимать как некую систему, то все они имеют определенное назначение. Знакомство Ремизова с естественными науками и его этнографические знания позволяют ему классифицировать кажущееся многообразие наблюдаемых явлений по значимым категориям.

В предисловии к немецкому изданию книги Дж. Берка «Скатологические обряды всех народов» Зигмунд Фрейд, которого также интересовало необычное и асоциальное поведение, пишет о трудности изучения предмета, исключенного из сферы научного исследования. Он с удовлетворением заявляет, что психоанализ и фольклор представляют собой две области, которые имеют что сказать об этом запрещенном предмете: «Главное открытие психоаналитического исследования состоит в том, что человеческое дитя на ранней стадии своего развития неизбежно повторяет тот путь в отношении человека к экскрементам, который, по-видимому, пройден всем человечеством начиная с момента, когда *homo sapiens* впервые поднялся с лона Матери Земли».[43] Особенный интерес вызывает «повторение» в детях первобытного начала в человеке, а также аналогия, которую Фрейд проводит между психоанализом и фольклорными исследованиями.[44] Ремизов, которого всегда интересовали вопросы мифологии и первобытности, фактически разделяет точку зрения Фрейда, исследуя человеческую природу посредством фольклора, обряда и детской игры.

Особенно шокировало читателя то, что Ремизов помещал рядом контрастные сцены. Например, за совершенно очаровательной «игрушечной войной» следуют неприятные игры сомнительного значения. Валяние в экскрементах и издевательство над животными — о такого рода извращениях литература и общество предпочитали стыдливо умалчивать. Тем не менее подобные эпизоды были нужны Ремизову не только для

того, чтобы шокировать публику, но и как строительные блоки для его поэтической системы. И в том, и в другом Ремизов опережал свое время в России, хотя Гюисманс писал на подобные темы в «Наоборот» («A Rebours») еще в 1894 году. Другие прозаики-декаденты, Пшибышевский, Брюсов и Сологуб, также использовали шокирующие контрасты и демонстрировали проявления необычных страстей. Однако, только позднее в современном искусстве, в особенности в футуризме, экспрессионизме и сюрреализме, уродливое и шокирующее стали принимать как эстетические категории.

Перформативный аспект игры и ее связь с обрядом и ранними формами театра, например, средневековой мистерией, исследуются в сцене, где мальчики играют в «избиение младенцев». Они несут «знамена и хоругви», их лица и руки вымазаны сажей и кирпичной пылью. У них даже есть жертва — маленькая девочка, за которой они бегают со страшными криками и ругательствами, доводя ее до истерики. Этот «крестный ход» становится многозначным символом: с одной стороны, он часть христианской легенды, священной истории, христианского обряда и драмы-мистерии, с другой стороны, он на наших глазах входит в детский фольклор.

Подобно ремизовским шуткам и розыгрышам, сцены жестокости у него выходят за рамки литературной нормы. Изображение жестокости в художественной литературе обычно мотивируется социальными или личными причинами и имеет ясную функцию в произведении — вызывать осуждение. Так, например, Достоевский использовал жестокость по отношению к детям, чтобы пробудить сострадание и объяснить бунт Ивана Карамазова. Но в «Пруде» жестокость не была функциональной, она лишалась цели, и это беспокоило читателя. Как и игра, жестокость была одной из составляющих мира мальчиков, в котором одна игра сменяла другую, когда они без всякой причины переключались с жестокого на невинное и снова на жестокое.

Какой бы ни была игра, дети отдаются ей полностью. Так игра становится самой мощной реальностью, выражением творческого инстинкта, который не подчиняется социальным нормам и не делает различий между хорошим и плохим, прекрасным и уродливым. Функция игры у Ремизова согласуется с определением игры, которое дал Хейзинга в «Homo Ludens»: выбранный свободно вид деятельности, но осуществляемый по правилам, и это является «абсолютно обязательным»; цель игры заключена в ней самой, и она «сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели обыденная жизнь».[45] И в самом деле, игра переносит их в другой мир. Ремизов соединяет внешне несоединимые контексты из священной и греховной сфер, пытаясь отыскать общий источник творчества, не давая оценочных суждений. Его подход совпадает с аналогичными открытиями в современном театре Альфреда Жарри и в современном примитивизме с его заново открытым детским фольклором и искусством примитивных племен.

Набор шалостей, шуток, обрядов и игр, который входит в репертуар братьев, представляет собой ряд действий, которые можно классифицировать как «антиструктуру», лежащую за пределами социальной нормы. Эти действия соединены смехом как категорией средневековой русской культуры.[46] Скоморохи, дурачки, шуты и юродивые выворачивали реальную жизнь наизнанку и служили клапаном для снятия социального напряжения. Смех не только разрушает мир культуры (структуру), но и создает мир «антикультуры».[47] Ремизов, поначалу безуспешно, пытался донести до читателя, что, находясь на грани греховности, смех как древняя категория культуры таит в себе мощное средство для преодоления всех границ и барьеров.

Миру «антикультуры» принадлежат и «неофициальные» жанры апокрифа, эротической повести и повестей из монашеской жизни. Эти вещи подчас не только кощунственны, они граничат со святотатством. Шестая глава «Пруда» озаглавлена «Семивинтовое зеркальце» по названию запретной эротической народной повести. Воздействие ее на мальчиков неизменно велико, хотя они слышали ее уже не один раз. Причина, по которой эта и другие подобные истории не были пропущены цензурой, состояла в использовании там «непечатных слов и выражений». Ремизов в качестве источника для «Пруда» и более поздних работ, возможно, пользовался сборником Афанасьева «Русские заветные сказки», напечатанным в Женеве в 1872 году. Он мог познакомиться со сборником во время своего европейского путешествия в 1896 году в цюрихской библиотеке, где было много не прошедшей цензуру радикальной литературы.

Подобная коллекция немецких эротических сказок вызвала интерес у Фрейда несколько лет спустя. Сюжеты этих повестей то и дело возвращаются к физиологическим функциям человека, которые показаны в тесной связи с половым инстинктом, то есть обыгрывают темы, традиціонно осуждаемые общественной моралью. В эссе «Сны в фольклоре», написанном совместно с Эрнстом Оппенгеймом в 1911 году, Фрейд еще раз подтверждает полезность совмещения психоанализа с фольклором: «Мы смогли установить тот факт, что фольклор интерпретирует сны-символы точно так же, как и психоанализ, и что в противоположность бытующему всеобщему мнению, он формирует группу снов из назревших нужд и желаний».[48]

Монашеская повесть является еще одним источником новых элементов в романе. Разрушительная и скабрезная, она использует и архаический, и придуманный, красочный язык. Ее литературный статус двусмыслен, но фривольный характер позволяет классифицировать ее в европейской литературной традиции как *parodia sacra*. Средневековые монахи пародировали существовавшие формы церковной литературы и обряда, включая литургию, эпитафию, гимн и поминальную молитву.[49] В этом духе редакторы швейцарского издания эротических народных повестей Афанасьева сопроводили книгу следующей фантастической ссылкой: «Валаам. Типарским художеством монашествующей братии.

Год мракобесия». Ирония этой ссылки не прошла незамеченной мимо внимательного взгляда Ремизова и нашла свое место в его романе. Монахи были отличным объектом и для пародий, высмеивающих человеческие слабости, и для демонических повестей, поскольку олицетворяли борьбу между дьяволом и богом за человеческую душу.[50]

Монашеская жизнь в романе Ремизова представлена не в образе нравственного авторитета и отшельничества от мирской суеты, как в творчестве Достоевского и Лескова, а совершенно в противоположном духе. Мальчики часто посещают находящийся по соседству монастырь, привнося в его жизнь хаотический элемент: «Финогеновы ставили вверх дном все внешнее благолепие, каким держался монастырь» (ч. I, гл. 9). Монахи заводят дружбу с неуемными братьями, усиливая тем самым «антиструктурный» контекст романа: они учат братьев пить и рассказывают им эротические повести, «с медком, да с патокой, да с маслицем и в конце концов тошно становилось». Церковный аскетизм накладывается на эротический элемент в этих повестях, и мальчики испытывают к ним отвращение. Это похотливость без сексуальности, свойственной народным повестям. В этом, кстати, еще одна причина использования Ремизовым фольклора как неподцензурной формы выражения.

Интерполированные монашеские повести усиливают в остальном минимальную сюжетность романа: они представляют собой чрезвычайно красочные и увлекательные рассказы (жанр весьма необычный для русской прозы, которая не знала ни Боккаччо, ни Рабле) и являются отличным источником словесной игры. Даже имена монахов экзотичны и воскрешают в памяти читателя перечень имен, который зачитывала мать Акакия Акакиевича в гоголевской «Шинели». Любовь Ремизова к ономастике проявляется в прозвищах, которые могут фиксировать физические характеристики (Кассиан-Хрипун), внешние признаки (Алипий-Сопля) или религиозное призвание (отца Глеба называют «Укротитель бесов»).[51] Разнообразие имен и прозвищ привлекает внимание к неограниченным возможностям языка и его способности порождать новые формы.

История отца Глеба, «Стража Господней истины», попадает в обе части романа. Основанная на традиционном агиографическом сюжете обращения грешника в святого, она имеет важную структурную функцию, состоящую в соединении греховности (жизнь в миру) и святости (жизнь в монастыре). Она не соприкасается с двумя другими святотатственными повестями монастырской жизни и не увязывается с главной мыслью романа об убожестве жизни. Отец Глеб проповедует «принятие судьбы в целом» (ч. I, гл. 10), но его убежденность не становится наглядной альтернативой светскому, безбожному представлению о жизни как о «случае, игре судьбы». В отличие от его предшественника, старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», у отца Глеба нет Алеши, подающего большие надежды ученика, отмеченного печатью избранности.

Мы видели, как интерполированные жанры становятся доминирую-

щими в тексте, вытесняя ожидаемые романические сюжеты, социальную мотивацию, анализ развития характеров или голос центрального рассказчика. Их функция аналогична функции шуток, игр и фольклора в реальной жизни. Мы отметили также, что эти «маргинальные» явления человеческой психологии представляют значительный интерес для психоанализа, поскольку здесь мы имеем дело с человеческим поведением, выходящим за установленные обществом рамки. Фрейд в поисках подобного материала обращался к этнологам и часто обнаруживал подтверждение своим психоаналитическим теориям. Некоторые из выводов Фрейда могут в свою очередь прояснить мотивы, побудившие Ремизова смещать ориентацию прозы в направлении этнографии.

В работе «Остроумие и его отношение к бессознательному», впервые опубликованной на немецком языке в 1905 году, Фрейд осуществил структурный анализ шуток, классифицируя различные их виды. Он обнаружил, что шутки «обходят ограничения и открывают источники удовольствия, ставшие недостижимыми».[52] Ребенок, которому эти удовольствия недозволены, на пороге юности «находит удовольствие, обращаясь к тому, что запрещено разумом. Он пользуется игрой, чтобы выйти из-под гнета критического разума».[53] Насмешка же имеет специфическую функцию как вторая предварительная фаза остроумия: «Теперь это уже вопрос продления удовольствия от игры, но в то же время и способ ответа на возражения, подсказанные разумом, который протестует против проявления удовольствия. *Она делает возможным то, что было запрещено разумом*».[54] Эта роль розыгрышей и игр как способа избежать влияния критического разума важна для Ремизова и объясняет тот интерес, который детство представляет для сюрреализма.[55] Сны, еще один способ уйти от реальностей, занимают заметное место в большинстве романов Ремизова, а их число только во второй части «Пруда» составляет одиннадцать.[56]

Выбор Ремизовым для «Пруда» нелитературных, маргинальных жанров позволяет ему уйти как от литературной, так и социальной формы цензуры. Он опробует новые словесные и повествовательные источники, пытаясь открыть тайну человеческого сердца. Его подход последователен: Ремизов черпает свои источники из сферы запретного и маргинального, привлекая для этого две обширные категории — святость (церковное) и греховность (мирское). Он воссоздает изначальный социо-культурный порядок, открывая связь искусства с древними формами обряда и игры. Таким образом творчество, перекрывающее мирское и церковное, выступает в искупительной роли, обычно ассоциирующейся с религией:

церковное	*мирское*
искупление	грех
обряд	шалости, шутки
молитва	монастырская и эротическая повесть

Рассказывание историй, представления и игра связывают церковную

и мирскую категории культуры. Они аналогичны двойной жизни отца Глеба, в которой следом за греховной жизнью в миру идет духовное преображение в монастыре. Не случайно Ремизов использует коридор бани в качестве метафоры мирской жизни этого монаха, потому что баня в старой русской традиции является «символом антимира».[57] Ориентация Ремизова на эти категории культуры останется неизменной, несмотря на эволюцию его взглядов на формальные аспекты. Бинарное разделение, присутствующее в его взгляде на объединенный «текст» литературы и жизни, соответствует основным категориям «официальной» и «неофициальной» культуры, предложенным Бахтиным:

официальное	*неофициальное*
социальный гнет	неподцензурная литература
власть церкви и цензура	апокриф
литературная цензура	монастырские повести
культурная цензура	игра, шутка, представление
грамматические правила	народные эротические повести,
	подсознательное
	сверхъестественное, фантастическое
	демонологическое

Тем не менее, демонстративный прорыв Ремизова за рамки литературной традиции только сильнее подчеркивает литературность романа. Мать мальчика создана по типу главной героини романа Лескова «Некуда». Литературный контекст во второй части романа выводится на передний план с помощью традиционных мотивов, как, например, вода (пруд символизирует и радость жизни, и реку смерти) и огонь (страсть, насилие, Антихрист). Видение ужасного нищего, бывшее Николаю перед самоубийством его матери, аналогично видению мужика Анне Карениной перед ее самоубийством. Конфликт поколений, классический пример которого дал Тургенев в «Отцах и детях», продолжается здесь в виде борьбы между дядей и племянником, отец при этом отсутствует, что свидетельствует о сдвигах, производимых Ремизовым в наследуемой им традиции. Вторая часть романа, «В тюрьме», подтверждает признание Ремизова о том, кто является его литературными предшественниками: неизбежный Достоевский уступает место Метерлинку и его «Теплицам» с подтекстом: «вся наша жизнь тюрьма». Тем не менее в романе в изобилии встречаются прямые упоминания Достоевского, в особенности во второй части. Саша, из двух братьев наиболее холодный и рассудительный, напоминает Ивана Карамазова; отношение к братьям отца Глеба, этого грешника, ставшего святым, сразу же вызывает ассоциации со старцем Зосимой. Он кланяется Николаю, который позже, находясь в ссылке, совершит преступление, и который сочетает в себе черты Дмитрия и Алеши. Следуя за народными представлениями, Ремизов трактует преступление как страдание. Сцена смерти старца и то впечатление,

которое она произвела, представляют собой почти прямую цитату. Через весь роман проходит тема греха, вины, сострадания, наказания и поисков.

Во второй части романа центральной темой становится жизнь Николая в ссылке. Среди собратьев по несчастью он остается одиноким: он не похож на них, а его любовь к розыгрышам вызывает у них только озлобление. Сцена, в которой они собираются все вместе, чтобы предъявить ему обвинение в фальсификации — за написание издевательских некрологов — становится не обвинительной, а саморазоблачительной, обнажающей слабости революционеров, которые, как «бесы» Достоевского, руководствуются лишь эгоистической жаждой власти.[58] По мере того как Николай мучительно осознает свою непохожесть на других, он становится «человеком из подполья».

Во второй части Ремизов более откровенно заявляет о своих эстетических поисках. Его желание вернуть силу словам посредством обряда, ставшее центральной темой романа, звучит и во внешне чуждом ткани романа отступлении о новом театре, которое граничит с формальным *ars poetica* : «Исполнит театр свое назначение... станет великим действием» (ч. II, гл. 10). Эта строчка в похожей форме появляется в его эссе 1903 года «Сны (новая драма)», опубликованном в «Весах» в 1904 году и перепечатанном в его книге о театре «Крашеные рыла» (1922). Ремизов разделял взгляды Вячеслава Иванова на театр, который полагал, что театр может трансформировать общество, на обоих писателей оказала влияние книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», опубликованная в России в 1903 году. Это отступление отражает также интерес Ремизова к новому театру и его работу с Мейерхольдом в Херсоне в 1903 году, когда был завершен «Пруд». Ремизов ушел от Мейерхольда, проникшись отвращением к публике, которая «не была готова» к новому театру. Как не была она готова и к новому роману.

В своих продолжающихся, хотя, с точки зрения критики, и безуспешных попытках переписать «Пруд» Ремизов представляется сознательным писателем авангарда, который занимает двоякую позицию: стоя всего лишь у начала новой литературной традиции, он считает, что предшествующая «исчерпала» себя.[59] Написание и переработка «Пруда» свидетельствуют одновременно и о поисках нового, и о борьбе вокруг новой прозы в России, разворачивающейся параллельно с борьбой вокруг нового романа в Европе. Ремизов вознамерился испытать возможности романа как открытой структуры в «процессе становления» — теория такого романа позднее была разработана Бахтиным. «Пруд» является самым ранним примером использования этнологии и мифа в художественной литературе с упором на «снятие цензуры», что было вполне в духе времени. «Глубокое родство» такого подхода с психоанализом как наукой о «том, что ускользает от сознания», отмечалось и М. Фуко, и Е. Мелетинским как важнейшая особенность «ремифологизации» романа в двадцатом веке.[60] Использование мифа станет основой «Улисса»

Джеймса Джойса, тогда как скандальный натурализм и ярко выраженная эстетическая направленность «Пруда» близки к «Наоборот» Гюисманса.

Более полное представление о творческом процессе раннего Ремизова мы можем получить, исследуя его работу над «Часами» — романом, опубликованным в 1908 году. Через год после завершения своего первого романа Ремизов вернулся к этому жанру, но в более короткой и более гибкой форме. «Часы» он называл романом, но эта вещь стоит ближе к большой повести. Он был написан в 1904 году в Киеве, где странствующий Ремизов осел на время, которое впоследствии он будет вспоминать как самый мучительный период в своей жизни. Новая работа представляла собой пространные философские размышления — форма, в которой Ремизов добился значительных успехов, используя статическое повествование Метерлинка и минимальное развитие сюжета. Это сочетание идеально подходило для выражения чувства обреченности и безнадежности мира, где властвуют обезличенные злые силы.

Хотя главной темой обеих работ являются человеческие страдания, «Часы» представляют собой более удобный формальный инструмент для Ремизова в его непрекращающихся попытках найти ответы на основополагающие вопросы о смысле жизни, о природе человеческих желаний в забытом богом мире, обитатели которого обречены на бессмысленную муку. Эта пессимистическая тема будет повторяться в его более поздних работах, в особенности в его романах-трагедиях 1910—1918 годов. Тема отчуждения, сформулированная в «Часах» как «человек против человека», трансформируется в «человек человеку бревно» в «Крестовых сестрах». Как и в «Пруде», Ремизов опять использует образ насилия над животными, символизирующий бессмысленные страдания.

Хотя сжатая структура, тематическая направленность и некоторые центральные образы делают «Часы» произведением, очень не похожим на «Пруд», две эти вещи вместе представляют собой значительную часть «экспериментальной лаборатории» Ремизова в этот период становления. «Часы» являются прямым продолжением проблематики романов Достоевского, в особенности наболее пессимистичных «Идиота» и «Бесов», однако без их драматических сюжетов и психологического анализа. Как указала К. Соке, роман Ремизова содержит прямые заимствования из этих работ и практически является переосмыслением Достоевского более молодым писателем.[61] При этом экспрессионизм работы Ремизова делает ее близкой к прозе Леонида Андреева, а исследование безликого, безымянного космического зла в ней напоминает роман Федора Сологуба «Мелкий бес», написанный приблизительно в то же время.

«Часы» рассказывают о падении семьи Клочковых, владельцев часовой фабрики. Все главные герои этой повести, действие которой происходит в безымянном маленьком, провинциальном городке, испытывают чувство неотвратимого рока. Главный герой — младший сын Костя, юноша, в котором безошибочно угадываются физические черты автора.

Его неправильной формы нос является предметом унизительных для него шуток, которые ожесточают его душу и приводят к ощущению полного отчуждения. Костя, задающий сакраментальные вопросы «Зачем мы живем? Для чего?», живет в состоянии постоянных мучительных переживаний и нервного возбуждения. Его душа все больше уродуется, под стать его лицу. Испытывая озлобление ко всем окружающим его людям, он решает мстить им. Воспользовавшись отъездом старшего брата, которому принадлежит дело, Костя начинает издеваться над более слабыми членами семьи — женщинами. Он понимает также, что владея ключами от часовой башни городского собора, он имеет некоторую власть над другими: распоряжаясь временем, он чувствует себя равным Богу. Демонический смех, раздающийся вдалеке, усиливает ощущение присутствия неотвратимой судьбы и таинственного зла. Как и в «Бесах», конец времени — в апокалипсическом смысле — является центральной темой, которая включает также вопросы свободы личности и метафизического восстания против зла, поставленные и в «Братьях Карамазовых». «Часы» показывают мир замкнутый и конечный. Здесь нет искупления, как в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых» Достоевского, «где движение эпилога аналогично притче — настойчивое требование *другого* времени, *другого* царства».[62]

В гротесковом образе молодого Кости, который хочет в знак протеста остановить время, есть, как в Ставрогине, свой бес, а в конце повести он сходит с ума, как Иван Карамазов. Однако ему не хватает глубины трагических характеров Достоевского. И отец его, Клочков, жадный старый развратник, напоминающий Федора Карамазова, скорее будет безучастно наблюдать за гибелью своего сына, чем расстанется со своими деньгами. Герои и сюжет остаются второстепенными перед всеохватывающей атмосферой неумолимого рока, ощутимой с первых страниц. Как и в лирической драме Метерлинка, статическое действие и загадочные ситуации соответствуют персонажам-марионеткам, беспомощным жертвам слепых разрушительных сил вселенной. Ничем не смягчается атмосфера гнетущего отчаяния и пассивность героев. Игра Кости с часами оборачивается смятением людей, которые «не знают, что будет завтра, что вчера было, где будут, где были, кто завел их, кто поставил, кто назначил на незнаемую жизнь — бездорожье» (с. 86). Неотвратимое движение часов — символ человеческой жизни. В своем понимании времени как судьбы Ремизов «предвосхищает позднейшее понимание экзистенциального времени как качественной, конечной и неповторимой категории, являющейся первоосновой существования».[63]

Повесть Ремизова безысходна. В ней нет ни иной, высокой реальности, ни искупления личности, ни облегчения через духовную жизнь или религиозный обряд, «Часы» предлагают только замкнутый круг космического отчаяния для всех причастных к первородному греху. Тема отчуждения усиливается образом «одиночного заключения», вариантом ада на земле, который для сошедшего с ума Кости воплощает желание

владычествовать над другими. Один из героев, Нелидов, приходит в маленький город из внешнего мира и на какое-то время вносит некоторую надежду в жизнь героини, Кристины, красивой и несчастной жены старшего брата Кости. Как человек молодой, Нелидов обладает сильной *élan vital**, но он разочаровывается после того, как его революционная мечта о создании земного рая в форме некоей социалистической утопии терпит крушение. Нелидов потерпел поражение и в личной жизни, когда умерла женщина, которую он любил. Этот прошлый его жизненный опыт исключает возможность романтической любви в повести — недаром Ремизов утверждал: «любовь, как описывают в романах, меня никогда не занимала».[64] Нелидов потерял побудительные мотивы к жизни, он не может ответить на любовь Кристины и в конце повести совершает самоубийство.

Как и в «Пруде», сюжет и тема «Часов» изобилуют явными аллюзиями, перекликаясь с мыслями и событиями из известных романов XIX века: апокалипсис, социальная утопия, неспособность к любви, космическое зло и самоубийство под колесами поезда. Повторяющиеся символические сны, пронизывающие повествование, и внутренние монологи дают возможность проникнуть в мысли героев хотя бы в ключевые моменты, несмотря на то, что их голоса неотличимы от голоса повествователя. Музыкальная композиция из шести частей использует повторы и лейтмотивы, что также служит для связи различных частей, тогда как каденция ближе к концу повести выполняет роль переигровки (ср. с. 20-21 и 130—131). Концовки частей исполнены в контрастных стилях экспрессионизма или стилизации и стоят в контрапункте друг к другу. Стилизованные куски никак не связаны с сюжетом, они выполняют функции самостоятельных отрывков, используемых скорее для чисто стилистического контраста. Например, слова Христа «Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 11: 28) повторяются как абстрактный мотив, не связанный ни с одним из героев конкретно, как неясное воспоминание о надежде.

Отклики критики на «Часы» дают основания предположить, что ко времени публикации романа, в 1908 году, к эксцентричному языку Ремизова стали понемногу привыкать. В своей рецензии на роман А. Куприн обращает особое внимание на «бредовые» образы и язык, выходящий за рамки литературного. Он сравнивает изображение искаженной фантастической действительности в «Часах» с произведениями Сологуба, к которому он относится с недоверием из-за его строгой расчетливости; по Куприну, если мудрый Сологуб «только притворяется старым, серым, пыльным, хитрым домовым, лукаво выглядывающим из-за пыльной заслонки, Ремизов — настоящий, подлинный колдун».[65] Куприн заключает, что как писатель Ремизов все еще находится в поиске, и что этот пока неясный путь может привести его к великим достижениям. М. Гершензон явно симпатизирует творчеству Ремизова; он признает,

* Жизненная энергия (*франц.*)

что «Часы» трудно читать, но невозможно не дочитать до конца.[66] Гершензон несомненно отражает реакцию среднего читателя, рассуждая о необычном стиле Ремизова: «Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?» Но он дает и ответ, объясняя, что «это юродство не нарочитое, не декадентский умысел, а искренняя и честная манера странного художника...». В заключение Гершензон утверждает, что Ремизов, хотя пока и малоизвестен, является писателем огромного таланта и «одной из лучших надежд нашей современной литературы».[67] Гершензон напоминает читателю, что наряду с темными образами Ремизов в своих романах создал и светящиеся поэтические образы в «Посолони», где ему удалось, как ни одному писателю до него, проникнуть в дух, язык и мифологию народа.

Ремизов продолжал проводить радикальные формалистические эксперименты и философские поиски и в своих более поздних романах, но одновременно он взялся за работу по стилизации сказок и легенд. Мучительная работа над «производными жанрами», предпринятая Ремизовым, чтобы изощрить слух и зрение, привела к созданию двух больших сборников «Посолонь» и «Лимонарь», которые и принесли ему впервые настоящую известность. Стилизации давали богатый материал для словотворчества, и в то же время служили Ремизову для глубокого исследования волшебства и обряда, занявших центральное место в его следующем романе «Повесть о Стратилатове».

4

ПРЕ-СТУПЛЕНИЕ СЛОВОМ

«ПОВЕСТЬ О ИВАНЕ СЕМЕНОВИЧЕ СТРАТИЛАТОВЕ. НЕУЕМНЫЙ БУБЕН»

1905—1909 годы были для Ремизова годами напряженного литературного труда. Потеряв работу в журнале «Вопросы жизни», который закрылся в 1906 году, он большую часть своего времени отдавал писательству: «Пишу теперь сказки. Так как нигде не служу, то сижу сиднем за столом. Процесс писания для меня мучителен. Каждая фраза стоит страшно много времени. Переписываю без конца».[1] Они с женой постоянно жили в состоянии материальной необеспеченности, но наконец его писательский труд стал приносить кое-какие доходы. Стилизованные сказки «Посолонь» и легенды «Лимонарь», опубликованные в виде двух книг в 1907 году, почти без исключений были дружелюбно встречены критикой. Его рассказ «Чертик» разделил первую премию с работой М. Кузмина на конкурсе «Золотого руна» в 1906 году. Это был один из серии рассказов о сверхъестественном, к которой принадлежат и написанные в это же время «Жертва» и «Занофа». Это истории о всякой нечисти, действие их происходит в русской деревне, и написаны они в гоголевском стиле сказа. Судя по всему, эти рассказы представляют собой заготовки к будущим его романам о провинциальной жизни.

Ремизов также воплотил свои идеи о «новом театре» в мистерии «Бесовское действо», сделанной по образцу средневековых житий святых и диалогов со смертью и изобилующей всякой чертовщиной и буффонадой. Пьеса была поставлена в театре Комиссаржевской в декабре 1907 года. Хотя постановщик, Всеволод Мейерхольд, в середине работы над пьесой ушел из театра из-за разногласий с Верой Комиссаржевской, она попросила своего мужа занять его место, и работа была продолжена; музыку к пьесе написал Михаил Кузмин, а декорации сделал Мстислав

Добужинский. В постановке тем не менее угадывался почерк Мейерхольда, в особенности это относится к двухуровневым декорациям, нижняя часть которых изображала ад; черти карабкались вверх по висячим лестницам в верхнюю часть, аналогично тому, как это было решено в постановке первой революционной пьесы Маяковского «Мистерия-Буфф» в 1918 году. Пьеса Ремизова, как и за год до этого «Балаганчик» Блока, имела скандальный успех. В своих мемуарах Добужинский вспоминает, что публика, не сумев понять мистицизма пьесы и ее «смех сквозь слезы», реагировала выкриками и свистом. Ей вторили газеты — презрительными рецензиями и карикатурами. Но автор и художник были удовлетворены своим театральным дебютом.[2]

Кроме того, Ремизов продолжал разрабатывать интересующий его жанр эротической народной повести, который получил право на существование в 1905 году после уничтожения цензуры. В тот же год группа писателей и художников в составе Ремизова, Розанова, Кузмина, Бакста, Сомова и Нувеля начала планировать издание эротической энциклопедии «О любви», призванной как отразить народные представления, так и предложить читателям советы по части секса.[3] Интерес ко всему запретному и эротическому простирался, в частности, и на сексуальную и языковую практику хлыстов, о чем свидетельствуют работы Розанова, Белого и Мережковского.[4] Первая эротическая повесть Ремизова о приключениях восточного купца, озаглавленная «Что есть табак», была написана в 1906 году и издана в 1908 году тиражом всего двадцать пять экземпляров — это были миниатюрные книжечки с иллюстрациями Константина Сомова.[5] Ремизов с удовольствием вспоминает свое увлечение запретными, подцензурными темами в ходе работы над книгой, посвященной Розанову («Кукха»; Берлин, 1923), и в своих мемуарах о петербургском периоде («Встречи»; Париж, 1981). Кроме того, Ремизов прилежно отслеживал газетные заметки о необычных сексуально-религиозных традициях, о которых он время от времени сообщал Маделунгу.[6] Интерес к демонологии и темным сторонам эротики, однако, без розановского и ремизовского юмора, свойствен также творчеству В. Брюсова, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, А. Белого и А. Блока, представляющему собой российский вклад в достаточно обширную к тому времени европейскую литературу пост-романтического декаданса.[7]

Эти опыты и пробы были важной частью подготовки к романам, которые Ремизов напишет между 1909 годом и революцией. Блок почувствовал новый этап в творчестве Ремизова. 21 декабря 1906 года после того, как его друг выступил с публичным чтением своего получившего премию рассказа «Чертик», он записывает в своем дневнике: «Ремизов расцветает совсем. Большое готовится время».[8] В своей рецензии 1907 года на творчество Ремизова Белый особенно благоприятно отзывался о «Посолони», называя сказки мастерски сработанными «ароматными травами, окропленными росой... сверкающими алмазами... Мы его любим...».[9] Свое восхищение сборником выразили также Брюсов и

Иванов. Поэт Максимилиан Волошин в пространной статье о Ремизове, написанной в 1907 году, назвал «Посолонь» «сокровищами слов, собранных с глубокой любовью». Он изобразил Ремизова мятежным духом, волшебником с трагическим загадочным лицом и голосом, полным таинственных интонаций, которые делали его чтение согласным с сутью его работ. Волошин описывал также легендарный кабинет волшебника с книжными полками и разбросанными по столу игрушками, похожими на «богов, сохранивших свою древнюю власть над миром явлений».[10] Многие посетители запомнили эту необыкновенную комнату, и среди них Георгий Чулков, который писал о ее стенах, увешанных отрезками парчи и старого шелка, где витал слабый запах духов; он уподобил эту комнату жилищу «добродушного колдуна».[11] Однако, критики вроде Закржевского, которым нравился «Пруд», нашли эти новые интересы писателя подозрительными: «Ремизов понял свою ошибку, после "Пруда" он, как будто желая извиниться перед публикой, стал уже писать не для себя, а для нее. Стал писать утомительно скучные и ненужные книги, пахнущие мертвячиной и поддельной бойкостью, и все эти Посолони и Лимонари... вся эта эстетическая чепуха совершенно стерла с литературной книги истинного Ремизова, того что в "Пруде", того глубокого и серьезного, что — в подполье».[12]

«Эстетическая чепуха», о которой сокрушается Закржевский, действительно стала отличительным знаком Ремизова, для которого не существовало противоречий между человеком из подполья с одной стороны и древними источниками повествования и детской игрой в чертовщину с другой. В 1909 и 1910 гг. Ремизов продолжал публиковать "сны", представляющие собой еще один авангардистский жанр. Они вошли в цикл под заголовком «Бедовая доля: ночные приключения», который в свою очередь был включен в сборник рассказов.[13] Блок в своей статье 1910 года «Противоречия» хвалил эти внешне «нелепые» сны, представляющие собой «весьма реальный клочок нашей души, где все в невообразимой каше летит к черту на кулички». Блок отмечал также, что Ремизов научился «править рулем в океане русской речи». [14]

Такой диапазон интересов давал Ремизову возможность исследовать и приспособить к своим нуждам большое разнообразие нелитературных стилей. В легендах он сочетал противоположные стилистические системы, как, например, не церковную традицию народной поэзии и книжную традицию церковно-славянского языка.[15] Одна из легенд «О безумии Иродиадином», основанная на русском балаганном представлении,[16] одновременно является версией истории о Саломее, весьма популярной среди западных декадентов (ср., например, популярную в России пьесу О. Уайльда). В сказках Ремизов изобретал разнообразные средства для передачи устной речи печатным словом, которые позволяли сохранять свежесть и наивность примитивного, похожего на детский, языка. В сказки Ремизов включал детский фольклор (игры, считалки, детские стихи), народные анималистические повести и язык забытых языческих

ритуалов, обрядов, легенд и песен.[17] Но самое главное — эти миниатюры представляли собой новый синкретический жанр, составляющими которого были музыка, движение и танец. В одной из этих миниатюр повествование и игра сплетены в одно целое через образы детей-цветов, бесов-взрослых и ангела. И совершенно не в духе печатного литературного текста автор сопровождает его многочисленными инструкциями о правильном его чтении и представлении. Например, «Медвежью колыбельную» следовало читать «с важностью, медленно».

И вновь художественный метод Ремизова находит "обоснование" в современных теоретических исследованиях. Юрий Лотман в своем анализе основных особенностей устной речи указывает, что «устная речь органически включается в синкретизм поведения как такового: мимика, жест, внешность, даже одежда, тип лица — все, что дешифруется с помощью различных видов зрительной и кинетической семиотики...». Лотман приходит к выводу, что устная речь благодаря своей одновременной многоуровневой организации близка к знаковой системе кинематографа. Письменная речь является «результатом перевода» синкретической системы в структуру «чисто словесного текста».[18] Именно процесс перевода на печатную страницу перформативных аспектов речи, включая ощущение движсния и ритма, и интересовал Ремизова. В 1906 году он поделился своими соображениями на этот счет с Брюсовым: «Я не знаю какого-то секрета изображать музыку, которую слышу и чувствую. И написанная "Калечина-Малечина" не говорит глазу о тех движениях, которые в ней таятся».[19] Затем Ремизов объясняет кинетический аспект этой сцены:

«Написано: Курица со двора
Калечина в ворота
Но это ничего не говорит. Медленная, важная курица чуть свет шествует со двора. Калечина юркая сигает:
Ку-ри-ца со дво-ра
калечина в ворота
Один музыкант положил на ноты. Если эти ноты прочесть, выходит так. За внешне стихотворную форму не судите. (Вы таких строгостей напустили, что ой-ой. И это хорошо. Писать зря теперь становится невозможным. Вот если бы такую штуку с прозой учинить.) Ра и та, га и ка примите как намеки — не за гвозди (рифмы), а за кнопки, которыми держится картина».

Здесь Ремизов передает интонацию и чувство движения, разбивая верхнюю строку на слоги, и подчеркивает контрастные движения в каждой строке визуально, типографскими средствами. Это наглядная иллюстрация того, как настойчиво пытался он усилить экспрессивные возможности печатного текста.

Стилизация фольклора и легенд давала Ремизову идеальные возмож-

ности для экспериментирования с разнообразными языковыми механизмами, но некоторые считали эту практику сомнительной. В 1909 году, когда обнаружилось, что рассказ Ремизова «Небо пало» практически идентичен тексту из собрания народных повестей Н. Е. Ончукова, его обвинили в плагиате.[20] Скандал начался со статьи критика Измайлова, появившейся в июньском выпуске «Русских ведомостей» и озаглавленной «Сочинитель или списыватель». Критик обвинял Ремизова в том, что он не счел нужным упомянуть первоисточник. Ремизов, вынужденный защищаться, обвинил критика в шаблонном подходе к чтению; тот читал «только глазами» и не обратил внимания на принцип озвучивания слов, использованный Ремизовым. Более молодые писатели, например, Пришвин, защищали Ремизова, утверждая, что дело не в словах, а в их расстановке, которая и играет самую важную роль при адаптации народных повестей, и что эту тонкость трудно заметить при быстром чтении. Хлебников, также взбешенный этим обвинением, даже угрожал дуэлью издателю киевской газеты, если тот вздумает перепечатать эту рецензию.

В сентябре 1909 года Ремизов пишет письмо редактору «Русских Ведомостей», разъясняя свою позицию. Хотя вся эта история обеспокоила издателей и расстроила Ремизова, она еще и заставила его заявить о своих взглядах на проблему авторства и взаимодействия фольклора и литературы.[21] Эта декларация Ремизова стала частью дискуссии символистов об индивидуальном и коллективном творчестве. Ремизов заявлял, что его задача как писателя состояла в «воссоздании национального мифа», а это — великое коллективное дело, которое, надеялся он, продолжат следующие поколения. Он цитировал других писателей, Гоголя и Лескова, которые в своих работах использовали нелитературные источники. С позиции «народности» Ремизов создает основу «коллективного преемственного творчества» и в этом видит «выход к плодотворной работе из одичалого и мучительно-одинокого творчества». Доводы Ремизова могли бы быть подкреплены положениями статьи Р. Якобсона и П. Богатырева 1929 года, посвященной соотношению этих двух традиций: «Преобразование произведения так называемого монументального искусства в так называемый примитив — не пассивная репродукция, а творческий акт».[22] Всем своим творчеством Ремизов убеждает нас в том, что двусторонний диалог между устной и письменной традициями вполне правомерен.

Четыре года спустя в единственной дореволюционной монографии, посвященной творчеству Ремизова, А. Рыстенко признал его работу ценной и имеющей право на существование. Написанная после появления восьми томов «Избранных работ» Ремизова, опубликованных «Шиповником» в 1910—1912 годах, эта монография заостряет внимание на использовании Ремизовым народных повестей, на его обширном комментировании этнографических источников, включая собрание Ончукова. Внимательно исследовав и собственные сочинения Ремизова, и

его обработки первоисточников, Рыстенко, сам профессиональный филолог, делает вывод о том, что Ремизов остается близок оригинальному тексту, хотя и перерабатывает его, что вносимые им изменения по большей части относятся к разряду стилистических, и что он расширяет основную повествовательную линию. Рыстенко положительно отзывается не только о поэтической переработке старых текстов, но и об использовании научных источников, создающем «мост между наукой и литературой», и не одобряет пессимизма таких ученых как И. А. Бодуэн-де-Куртене, который высказывал сомнения в том, что их работа кому-нибудь понадобится.[23] И в самом деле, стилизации были не только мостом между устной и письменной словесностью, но и между исторической поэтикой и современной литературой. Рыстенко считает работу Ремизова важной, так как она помогает сохранить традиционное искусство, однако он полагает, что умение Ремизова пересказывать народные сказки могло бы быть употреблено с большей пользой, если бы он помещал их в крупные художественные произведения или составлял из них сборники для детей.[24]

Те литературные жанры, вне которых немыслимо становление ремизовского словесного мастерства, в равной мере неотделимы и от его взглядов на эстетику и историю литературы. Его позиция близка точке зрения, высказанной Вячеславом Ивановым в статье 1907 года «О веселом ремесле и умном веселии», где выражена надежда на возрождение контакта между художником и народом и на возникновение коллективного искусства, результатом чего будет «истинное мифотворчество».[25] Стремление Ремизова сократить дистанцию между народной и литературной традицией, проявившееся еще в его ранней прозаической поэме «Плач девушки перед замужеством», останется существенным элементом и в его более объемных художественных повествованиях. Несколько позже противоречие между двумя традициями становится более очевидным, поскольку романы Ремизова уходят от образцов XIX века к плотно скомпонованным, синкретическим формам короткого романа. Возврат Ремизова к “большому роману” в 1909 году свидетельствовал о том, что Ремизов обрел свой голос, свое бесспорное место в прозе русского модернизма.

К концу первого десятилетия своей литературной деятельности Ремизов один за другим создал три коротких романа. Написанные между 1909 и 1912 годами, они основаны на вариациях темы «бедного чиновника». Два из этих романов — «Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове: Неуемный бубен» и «Пятая язва» — представляют провинциальную повесть. Действие третьего, «Крестовые сестры», происходит в Петербурге, традиционном месте действия произведений XIX века о «бедном чиновнике». Выбор темы не случаен. Он не только подчеркивает литературную позицию Ремизова, которая и связана с предшествующей традицией, и отходит от нее, но и отражает его постоянную озабоченность проблемами авторства и процессом писания и чтения. Ремизов пре-

красно понимал, что чиновник в произведениях Гоголя и Достоевского, предшественником которого был бедный Евгений из пушкинского «Медного всадника», — не просто переписчик и несчастный мечтатель, но, обладая некоторыми способностями к писательству и определенными читательскими вкусами, он выполняет императивную функцию посредника в литературном процессе.

Первый из этой серии романов, «Повесть о Стратилатове», не касается тех проблем духа и бытия, которые были центральными для «Пруда». Самый программный из трех романов, он декларативно продолжает в более сжатой форме и более целенаправленно исследование проблем литературной эстетики. Ведущей темой этого романа является снятие цензуры — политической, религиозной и литературной — идея, утопическое воплощение которой мы видели в создании Ремизовым шуточного литературного общества, Обезвелволпал, где были сняты все ограничения и преграды. Среди главных проблем «Повесть о Стратилатове» затрагивает природу литературного языка и призвания писателя, представляя литературный процесс, в котором индивидуальное и коллективное творчество взаимодополняют друг друга. Здесь происходит заметный сдвиг от Достоевского к Гоголю, который становится главным ориентиром для Ремизова. За ремизовскими словесными новациями в «Повести о Стратилатове» стоит гоголевская традиция, которая в конце XIX века была продолжена Лесковым. Еще до выхода в свет «Повесть о Стратилатове» приобрела широкую известность в Петербурге за ее дерзновенную словесную красочность. Почти полвека спустя лондонская «Таймс» от 28 ноября 1957 года в посвященном Ремизову некрологе назвала этот роман «шедевром повествования и первоисточником для многих современных русских произведений в прозе». Толчком к созданию романа послужили рассказы друга Ремизова, И. А. Рязановского, историка, любителя древностей и хранителя Русского музея в провинциальной Костроме. Возможно, еще один толчок к созданию романа дал Василий Розанов, близкий друг и литературный сподвижник Ремизова, широко известный в Петербурге благодаря своей литературной и внешней эксцентричности.[26] Во «Встречах» Ремизов вспоминал свое первое чтение этого романа в редакции «Аполлона» как свой первый «выход на люди» (с. 31). Он описывал его как «исторический вечер, на котором присутствовал весь кружок, включая Вяч. Иванова, Ф. Зелинского (классика), И. Анненского, М. Кузмина и Ф. Сологуба». В особенности этот роман поразил А. Белого, который начал рисовать геометрические фигуры, «образ костромского археолога». Ремизов сообщал, что Блок авторитетно заявил: «Но это же ископаемый фаллос», — имея в виду явно эротический и игривый характер произведения. Чтение прошло с большим успехом.

Роман Ремизова представляет собой один из многих примеров того, как символисты заново открывали Гоголя, освобождая его от реалисти-

чески-филантропической интерпретации его современников. В 1909 году в посвященной Гоголю юбилейной речи «Испепеленный» Брюсов говорил о гоголевском гротесковом, фантастическом и гиперболическом видении мира. Использование великим мастером элементов фантастики, снов и фольклора вызывало отклик у современных писателей-модернистов. Для них особенно важно «современное сознание» двойственной реальности, уникальный дар Гоголя сочетать натурализм с символизмом, то, что Белый называл «двунатурностью» сюжетов, осознанием двойственной природы вещей, тонкой грани между действительным и воображаемым.[27] Анненский отмечал значение Гоголя в том же 1909 году: «Что было бы с нашей литературой, если бы он один за всех нас не подъял когда-то этого *бремени*, и этой *муки* и не окунул в *бездонную телесность* нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова. Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус».[28] В короткой монографии, посвященной Гоголю и написанной в том же году, Василий Розанов характеризовал его как «отца иронии в нашем обществе и литературе» по контрасту с Пушкиным, который в новой литературе в основном является «символом жизни». Розанов избрал несколько иное направление, когда противопоставлял статический стиль Гоголя изменчивому, динамическому подходу Пушкина, который побуждал каждого «оставаться самим собой».[29] Белый предпочел не делать такого невозможного выбора и в своей статье «Ибсен и Достоевский» побуждал писателей вернуться к Гоголю и Пушкину, «к первоистокам русской литературы... чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского».[30]

Ремизов нашел лаконичную формулу этому двойному наследству в своей книге критических статей под названием «Огонь вещей» : «С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя».[31] Голос Пушкина «звучит во всей русской литературе, которая целиком вышла из Пушкина», но для Ремизова этот голос звучит вместе с его собственным упрямым вопросом: «Заговорит ли Россия по-русски?» Однако, Пушкин Ремизова не похож на Пушкина, обожествленного другими современниками Ремизова, особенно Кузминым, который ищет у поэта «прекрасной ясности» и «легкости» — тех самых качеств, которые, по мысли Ремизова, чужды природе русского языка. Более того, Ремизов заявляет, что Кузмин и Брюсов были «послушны данной "языковой материи", только разрабатывая, и ничего не начиная».[32]

Вышеприведенный аргумент свидетельствует о том, что Ремизов видел в мастерах образцы для новаций, а не для «послушного подражания». Пушкин и Гоголь, писатели неоспоримой гениальности, были созданы, чтобы нести бремя литературной преемственности, как индивидуальной, так и коллективной. В «Повести о Стратилатове» Ремизов начинает создание собственной легенды о литературных мастерах, куда включает вместе с Пушкиным и Гоголем Достоевского, точно так же

как ранее Гоголь и Достоевский создали легенду о Пушкине. Возможно, самым известным примером литературной мифологии является знаменитое признание Достоевским гоголевского влияния: «Мы все вышли из “Шинели”». Это литературное мифотворчество как часть процесса литературного наследования и преемственности находит наиболее полное выражение в книгах Ремизова, посвященных памяти Александра Блока и Василия Розанова, и в собрании его статей о русских классиках «Огонь вещей».

Наследие Гоголя оказывало огромное влияние на Ремизова и его современников как образец лингвистических экспериментов, еще не ограниченных никакими канонами, поскольку русский роман был в стадии становления. В своей известной работе «Мастерство Гоголя» Белый писал, что лексическое богатство языка Гоголя создает впечатление, будто он изучил словарь Даля раньше Даля. (Словарь Даля, включавший архаизмы, простонародные и разговорные обороты речи, а также лексику диалектов, стал незаменимым инструментом для Ремизова, каким он станет и для постсимволистских поэтов — Хлебникова и Мандельштама.) Ремизов восхищался мастерством Гоголя, умевшего включать разговорный язык в свои произведения, в особенности его способностью «видеть звуки», его акустической работой над словом, — мастерством, которое обеспечило ему совершенно особое место в русской литературе.[33] Более того, Гоголь воплотил столь дорогую для Ремизова связь между жизнью и искусством в образе Акакия Акакиевича: не случайно тот, идя по улице, был удивлен, увидев себя «на середине улицы... а не на середине строки».

В свете такого современного прочтения и переоценки Гоголя мы можем лучше понять, как Ремизов, создавая свою собственную схему литературной преемственности, понимал место «Стратилатова» в гоголевской традиции русской прозы. Однако, прежде чем мы рассмотрим причины, по которым роман был благожелательно принят читателем, а также сходство и значительные различия между Стратилатовым и чиновниками XIX века, необходимо понять, зачем был вызван к жизни чиновник Ремизова, если в конце романа он умирает совершенно в духе традиционных повестей о «бедных чиновниках». Критик формалистской школы Борис Эйхенбаум первый указал на динамическое напряжение между стилем и сюжетом «Шинели». Именно такое современное понимание и дало стимул к возрождению мотива «бедного чиновника» в XX столетии. Ремизов-рассказчик говорит о себе то как о писце, то как о чиновнике, то как о волшебнике. Эти «маски» не только символизируют возможности, скрытые в писательстве, но и придают форму ремизовской концепции литературы.

Смерть и безумие были уделом многочисленных бедных чиновников в повестях натуральной школы в 1840-х годах. История этого литературного направления представляла значительный интерес для критики, поскольку оно было предвестником русского реализма. Как утверждают

историки литературы, «бедный чиновник» сыграл роль катализатора в литературной эволюции: от сентиментализма к романтизму и наконец к реализму. По мнению В. Виноградова, «Шинель» Гоголя представляла собой попытку преодолеть сентиментализм и романтизм. Молодому Достоевскому удалось осуществить эту задачу в повести «Бедные люди», где он добился синтеза сентиментализма и натурализма, продвинувшись к психологическому реализму. Как мы увидим, стилистические мотивы, связанные со всеми этими направлениями, играют эволюционную роль в «Повести о Стратилатове».

В своей работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» Ю. Тынянов анализировал полемическую позицию, занятую молодым Достоевским по отношению к Гоголю. Пародия Достоевского на гоголевских персонажей знаменовала не только разрыв с Гоголем, но и движение вперед.[34] Пародия и трансформация устойчивого литературного мотива чиновника в XX веке демонстрируют продолжающуюся «механизацию этого приема», которая, по словам Тынянова, является «сутью пародии».[35] Пародия выполняет важную эволюционную роль в «Стратилатове», где новый материал организован с помощью «механического приема», чиновника. Новый материал в «Стратилатове» состоит из нелитературных текстов, введенных в осознанно литературный контекст. Этими средствами Ремизов, как и Белый, продолжал полемическое пародирование своих предшественников.

«Повесть о Стратилатове» была выдержана в духе основного направления русской литературы в новой интерпретации его модернистами, но с особыми ремизовскими оговорками. Больше всего Ремизова интересовала гоголевская сочность языка, которой не следовал Достоевский в своих поздних романах. Металитературный замысел «Повести о Стратилатове» отражен в ее языковой сложности. Несмотря на относительно небольшой объем произведения (как и «Часы», оно находится где-то между длинной повестью и коротким романом), оно включает в себя множество стилей и лексику из диахронического среза русского словесного искусства. Роман изобилует словесной игрой, литературными аллюзиями и цитатами, как прямыми, так и скрытыми.[36] Он продолжает использовать, хотя и в более резкой форме, оппозиции, которые были характерны для «Пруда», то есть оппозиции между официальной и неофициальной литературами и между церковной (святость) и светской (греховность) сферами. Теперь на передний план выходят специфические аспекты этих оппозиций: письменное и устное, новый текст и ожидаемое клише, индивидуальное и традиционное.

Взаимодействие между литературной и нелитературной традициями в «Повести о Стратилатове» связано с ремизовской типологией важнейших культурных текстов, причем литературное направление представлено мифотемами повестей о «бедном чиновнике» и «Гавриилиадой» Пушкина, уникальным явлением в малоразвитой русской эротической традиции. Нелитературный контекст введен в роман через народную по-

эзию, сказки, легенды, предметы искусства и шаманскую магию. Сосуществование в романе двух резко отличных друг от друга традиций выявляет не только их очевидные различия, но и возможное их взаимодействие на более глубоком уровне. Каждый тип текста выполняет специфическую функцию, которая, реализуясь в контексте романа Ремизова, образует множество оттенков и значений — основу его ars poetica.

Роман построен вокруг стержневой фигуры Стратилатова, провинциального чиновника, которого Д. П. Мирский описывает как «одно из самых необычных созданий во всей галерее русской прозы».[37] Стратилатов и в самом деле не «герой», а «создание», что вполне подходит для бедного чиновника. Хотя Стратилатов и связан с такими своими знаменитыми предшественниками как Акакий Акакиевич и Поприщин Гоголя и Голядкин и Девушкин Достоевского, он чиновник другого плана. Роман открывается в стиле устного повествования, сказа, где доминирует идиосинкразический голос и языковые особенности рассказчика, который воспринимается как голос местного жителя. Именно так начинаются все три романа Ремизова о «бедном чиновнике», что свидетельствует не только о связи с пародируемым жанром, но и об отходе от него. Пародия очевидна уже в первом предложении, длиной в абзац, которое представляет собой витиеватый перечень достопримечательностей города, в которых переплетено высокое и низкое, и включающих самого необыкновенного героя повествования: «Среди достопримечательностей нашего города после древнего Прокопьевского монастыря с чудотворною иконою Федора Стратилата, высоких древних заново перекрашенных стен другого, женского Зачатьевского монастыря и пыльного бульвара, затейливо освещаемого единственною керосиновою лампочкою, тоже не без затейливости повешенною на проволоке между рестораном и эстрадою для музыкантов, после трактира Бархатова, знаменитого огурцами укропистыми и мерными какого-то необыкновенного засола и ядренистою белою капустою — *зайчиком*, после дурочки *сестрицы* Матрены, на которую одни молились, другие потешались, третьи отругивались, наконец, после памятника показывали Ивана Семеновича Стратилатова» (с. 13).

Таким образом начало вводит читателя в напряженную атмосферу столкновения между новым текстом и литературным шаблоном.[38] В этом случае шаблоном является сказ, знакомый читателю по прозе XIX века, по стилю Гоголя, раннего Достоевского и Лескова. Устная речь доминирует в тексте, включая сказ в сложный орнаментальный стиль ремизовской прозы.

Для орнаментальной прозы характерен синкретизм и «словесные фокусы», а также «тенденция использовать слова как мотивы в орнаментальном узоре, повторно комбинируя и перекомбинируя фразы, достигая гипнотического эффекта».[39] Сложный стиль в начале повести указывает на первенство языка, который доминирует и вытесняет другие повествовательные элементы (как, например, характеризацию героя, фа-

булу), и становится объектом изображения. К числу повторяющихся словесных мотивов повести принадлежат ссылки на неожиданные лексические поля, включающие юридические, иностранные и архаичные слова. Они набраны курсивом и с заглавных букв в цепочках слов родственного происхождения: «*Гекуба, Голгофа, Авария, Объект, Сфера, Раут*» (с. 16). Другая цепь составлена из церковно-славянского лексикона батюшки: «*паки-течения, он-сицы, непщевания, гобзования*» (с. 28). Повествование сочетает противоположные стилистические элементы, которые обычно не встречаются в одном контексте; мы находим здесь устные обороты, резко контрастирующие с литературным языком прозы XVIII века или с орнаментальным стилем древнерусской литературы. В следующем примере (в стиле «плетения словес» XV века) цепочка паратактических комбинаций глагол-существительное используется для звуковой оркестровки, которая достигается посредством грамматического параллелизма и тавтологических сочетаний: «разревелся бык, ржет кобылица, звякает глухарь, гремит гремок, звенят бубенцы, раззвенелись бубенчики» (с. 39). Эти примеры указывают на две парадоксальные тенденции, доминирующие в орнаментальной прозе: используя ассоциативные словесные цепочки, она одновременно изолирует слово.[40] Ремизов использует самые разнообразные приемы, чтобы привлечь внимание к слову.

С первых страниц романа Стратилатов описывается как лицо безусловно немаловажное в жизни провинциального города: он по своему значению идет следом за полуразрушенным Прокопьевским монастырем с иконою Феодора Стратилата, тезки нашего героя, другим монастырем, женским и знаменитыми местными солеными огурцами и капустой.[41] Противопоставление элементов низкого и высокого, святого и профанного миров во вступлении сосредоточено на герое, который впоследствии пытается охватить эти крайности.

На устный характер повествования, предпринятого местным жителем, указывает использование общепринятых оборотов разговорного русского языка, например, «поговори с кем хочешь» или «спроси у любого». В то время как повествователь, достоверность рассказа которого ставится таким образом под сомнение, пытается охарактеризовать героя, другие персонажи и даже сам герой постоянно прерывают и оспаривают его. Достоверность физического облика Стратилатова вызывает еше большие сомнения из-за несоответствия двух альтернативных описаний. Первый портрет — описание элементов одежды: жокейская шапочка, калоши и очки, которые воспринимаются как физические особенности, неотделимые от владельца. Затем наконец появляется собственно портрет, и тут выясняется, что он никак не соотносится с предшествующими характеристиками. Этот насмешливый портрет сильно стилизован, как красочный народный лубок.

«Как яйцо круглый и полный, во всю щеку румянец, да такой румяный — малина, а губы — сирень-цвет, другого не подберешь, и над

губою — пушок, либо так углем по губе кто провел, с масленицы осталось, нос — его за три версты увидишь — длинный, и все такое сытое и наливное, сахарное» (стр. 17).

В другом месте Стратилатов изображен характерными приемами физиологического очерка с присущим этому жанру натурализмом. Он спит на «продавленном тюфяке», положив голову на подушку, «промасленную, как блин». Взаимодействие литературных и нелитературных (здесь визуальных) средств характеристики, а также принижение роли рассказчика привлекает внимание к репрезентации различных форм языка в тексте и подрывает референтную функцию слов.

Несообразность и полярность различных описаний подчеркивается размышлениями над возможной метаморфозой Стратилатова. Воображаемая метаморфоза начинается с того, что Стратилатов обменивается чертами внешности с другим обитателем города; таким образом еще раз подчеркивается случайный характер его внешности. Метаморфоза продолжается, и вот постепенно исчезают его усы, румяные щеки и проплешины. Затем он становится китом, свиньей, мышью и лебедем, скользящим по водам Волги. Роль метаморфозы как центрального мотива в «Стратилатове» подтверждается воспоминаниями Ремизова о первом чтении романа в редакции «Аполлона», во время которого он «превратился в Ивана Семеновича Стратилатова, мучителя Агапьевны, в мученицу Агапьевну и во всю костромскую археологию».[42]

Пользуясь уже знакомой читателю знаковой системой физиологического очерка, превращая Стратилатова в животное или в часть неодушевленного мира, Ремизов обозначает свою связь с Гоголем. Как отмечает М. Холквист, метаморфозы у Гоголя выполняют особую функцию: «Всепроникающие хитрости мира сказок указывают на еще одну тенденцию, весьма характерную для Гоголя, — изменчивость вещей, неизменно присутствующую возможность метаморфозы, комической или зловещей, в зависимости от ситуации».[43] Хотя метаморфоза играет сходную роль и в «Повести о Стратилатове», здесь она кроме того имеет безошибочно угадываемое сходство с магическими преображениями шаманов. Начиная с подзаголовка «Неуемный бубен» (подразумевается барабан шамана), роман изобилует скрытыми и явными ссылками на шаманизм.[44] Ремизов разработал интерпретацию Гоголя, с которой согласуется мнение Андрея Синявского, считающего, что волшебное в творчестве Гоголя обязано своим происхождением в большей степени древним шаманам и колдунам, чем сказкам.[45] Как мы увидим, все эти источники представлены в повести Ремизова.

Итак, на чем же все-таки держится связь между такими несхожими литературными подтекстами, как «Гавриилиада» и повесть о «бедном чиновнике», которые объединяет Ремизов. Как Акакий Акакиевич Гоголя и Девушкин и Голядкин Достоевского, Стратилатов Ремизова представляет собой тип вечного чиновника, просидевшего за одним столом сорок или шестьдесят лет. Как и его предшественники, он является

объектом насмешек для молодых чиновников и до безумия боится начальства: «Поджилки дрожат, ноги подкашиваются, ножки тараканьи вырастают, до слез обуяет трепет, до потери всякого соображения, до полного забвения нужнейших житейских обстоятельств, как то: имени, отчества и фамилии, возраста, пола и положения..» (с. 21).

Страх перед начальством не мешает Стратилатову бросать тому же начальству вызов. Это выражается в его литературных вкусах, в особенности в его непомерной любви к запрещенной поэме Пушкина «Гавриилиада». Знаменитая эротическая поэма Пушкина, пародирующая Непорочное Зачатие и написанная в 1821 году во время кишиневской ссылки поэта, не только не могла быть издана в России по причине кощунственной трактовки темы, но и считалась преступлением против государства, за которое уже находившийся под подозрением поэт мог быть подвергнут суровому наказанию на многие годы. В 1828 году Пушкин был вызван в Следственный комитет, учрежденный Николаем I, и был вынужден отречься от авторства этой поэмы. Почти восемьдесят лет она распространялась только в списках, имевшихся у небольшого круга читателей, или ее можно было найти в европейских изданиях. Уникальная литературная история поэмы стала известна в России в 1902 году благодаря Брюсову, а в 1907 году ее неполный текст был опубликован в издании Венгерова, тогда как полный текст поэмы появился только после революции.[46]

Полемика вокруг «Гавриилиады» и ее скандальная известность несомненно и подтолкнули Ремизова к тому, чтобы сделать ее структурным центром романа. Стратилатов едва ли не самый красноречивый и образованный из «бедных чиновников», со своим сложившимся литературным вкусом. Его откровенная, безоглядная любовь к «Гавриилиаде» приобретает форму демонической одержимости, когда, несмотря на угрозу наказания, он словно против своей воли цитирует строки из поэмы. Стратилатов, человек в возрасте (впрочем, он рассчитывает, что его добродетели позволят ему дожить лет до ста, если не больше), мечтает омолодиться. Его одержимость эротической поэмой Пушкина означала не только вызов власти, но и сублимацию подавляемых желаний.

Состояние одержимости, в которое он впадает, декламируя поэму (устная передача), имеет в романе важное значение. У Стратилатова есть литературный фетиш, к которому, как Акакий Акакиевич в его одержимости шинелью, он обращает ласкательные эпитеты, обычно адресуемые женщинам: «любимая и ненавистная, заветная и проклятая». «Гавриилиада» и в самом деле представляет собой «проклятую», или богохульственную, интерпретацию наиболее «священного» христианского мифа. Ощущение святотатства усиливается очевидной ассоциацией: фамилия героя тотчас заставляет вспомнить одного из первых христианских святых и мучеников — Федора Стратилата.

Согласно Житию Федора Стратилата (который, кстати, является святым покровителем местной церкви), он был солдатом в Малой Азии.

Не в силах вынести оскорбления Богородице, наносимые солдатами-язычниками, Стратилат поджег храм сарацинов, но был пойман и подвергнут пытке.[47] Святой и чиновник (который тоже сознает неизбежность наказания) рискуют своими жизнями, но по причинам абсолютно полярным: один движим благоговейным поклонением, другой — кощунственным ниспровержением и его литературным воплощением. Благодаря этой ассоциации литературный текст становится в романе объектом веры, святыней и приобретает силу религии. Таким образом Ремизов создает парадоксальное сочетание мирского и сакрального, святости и святотатства, являющееся центральным в его подходе к литературному творчеству. Эти две внешне противоположные силы соединяются в ремизовском образе литературного чиновника.

Роман иронически обыгрывает «Гавриилиаду», когда — подражание жизни искусству — Стратилатов влюбляется в невинную девушку возраста Марии из пушкинской поэмы. Эта любовь стала началом его саморазрушения и гибели. В Стратилатова словно вселяется бес. Еще раньше он потерял свою добродетельную жену, которая ушла к его двойнику. Потеря предмета любви, будь это шинель или женщина, типична для повестей о «бедном чиновнике». Здесь, по мере того как Стратилатов пытается подражать сюжету своей любимой поэмы, искусство вторгается в жизнь, и героя ждет смертная кара в духе неизбежно трагических концовок повестей о «бедном чиновнике». Попытка подогнать свою жизнь под некий текст наказуема, подобно тому, как наказуемы были действия ранних христиан, гонимых за веру. Таким образом, одержимость, подражание и вера, обязательные для литературной преемственности, таят в себе большой риск и подводят к необходимости принести себя в жертву. Ремизов подмечает скрытую аналогию между такими внешне полярными действиями, как чтение молитвы, с одной стороны, и стихов, с другой: в одной из последних сцен романа Стратилатов на смертном одре читает вслух «Гавриилиаду», а монашенка, которая ухаживает за ним, принимает его слова за молитву Богородице, в то время как его товарищ-чиновник, присутствующий при этой сцене, узнает стихи.

Религиозная и светская литературы в России всегда находились в сложной взаимосвязи, нередко отмеченной мощным влиянием цензуры. Ремизов в своих стилизациях сказок и легенд сопоставляет и смешивает эти столь разнящиеся языковые поля. Однако, в этом романе Ремизов, обратившись к универсальной теме ниспровержения авторитетов, той самой теме, связующей святого с писателем и писателя с читателем, фактически признает вековой конфликт между религиозной и светской традициями. Наряду со скрытыми упоминаниями легенды о Федоре Стратилате, в романе Ремизова встречаются косвенные ссылки на «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» — сочинение сожженного на костре вождя раскольников XVII века. В первой главе мы отмечали, что молодой Ремизов высоко ценил Аввакума как символ страсти, веры

и мученичества. Важно, однако, и то, что для Ремизова небезразличен и весьма примечательный стиль «Жития», который сочетает яркие противоположности: выразительную откровенность разговорного русского, изобилующего инвективами, и книжность церковно-славянского.

Указание на Аввакума мы находим там, где этого можно ждать меньше всего — в связи с «Гавриилиадой», которая, в свою очередь, «спрятана» среди других книг на полке Стратилатова. Запрещенная пушкинская поэма переписана от руки в тетрадку — так и староверы хранили апокрифы, являвшиеся частью «неофициальной литературы», не признанной православной церковью.[48] Таким образом, связь и взаимозависимость в ряду: святой/мученик, писатель/читатель — акцентируется еще раз — идеальным примером Аввакума. По аналогии, аллюзии, нацеленные на официальную власть, религиозную или светскую, простираются и на мир литературы, косвенно обвиняя его не только в присвоении права цензуры, но и права устанавливать литературные каноны и иерархию литературных ценностей. Стратилатов восстает против этих навязанных ценностей, отвергая русскую классику XIX века, тех самых авторов, которые представлены пародийным литературным подтекстом в романе Ремизова.

Противопоставление Пушкина, национального поэта, и «Гавриилиады», его запрещенной поэмы, также имеет важное тематическое значение. Как Макар Девушкин Достоевского, который отвергает «Шинель» Гоголя, герой Ремизова выделяет «Гавриилиаду», но с презрением относится к признанным мастерам романа XIX века, что проявляется в уничижительных эпитетах: «ненавистного ему Толстого, презираемого им Гоголя, уму непостижимого Достоевского и других подобных сочинителей» (с. 39). Эта цепочка эпитетов поразительно контрастирует с эпитетами, выражающими его страстную любовь-ненависть к «Гавриилиаде», статус которой смещается от запрещенного к одобряемому и даже предпочитаемому тексту.

Не является «Гавриилиада» и единственным в своем роде исключением, поскольку Стратилатов последовательно отдает предпочтение произведениям, выходящим за рамки классической русской традиции. Ему больше по вкусу не классическая традиция XVIII века, а “лубочная”, в особенности произведения с эротической струей: «Скитское покаяние», «Любовь — книжка золотая», «Похождения Ивана, Гостиного сына», «Пригожая повариха». И опять мы видим сдвиг к полузабытому наследию «неофициальной» литературы, напоминающий пушкинское пристрастие к либертинской французской словесности XVIII века, к традиции Вольтера и Дидро, которая проявляется в «Гавриилиаде», будучи в то же время под цензурным запретом в России. Хотя в воображении Стратилатова ни одна из прочих книг не может соперничать с богохульственной поэмой Пушкина, у героя романа есть определенные литературные вкусы, неотделимые от его страсти к сочинению своих собственных небылиц.

Стратилатов рассказывает истории у себя в присутствии, по дороге домой и на городской площади во время своей традиционной вечерней прогулки. То, что для его рассказов всегда отводится определенное время и место, делает это рассказывание неким ритуалом, как это уже было в «Пруде». Стратилатов разграничивает личный и общественный ритуалы чтения: «Когда он в одиночестве, историческая литература и поэзия устраивают его больше, чем повести и рассказы, которые он знает в таком количестве, что не прочтенных у него не осталось». У него есть полная подборка журналов, сложенных в порядке их значимости, начиная с «Исторического вестника», «Русской старины» и «Русского архива», — все журналы по русскому историческому наследию. В самом низу стопки находятся либеральные, европеизированные журналы — «Вестник Европы» и «Русская мысль».

Истории же Стратилатова, как и его любимые плутовские повести XVIII века, выбраны за «деликатное» их содержание. Он от души сдабривает повествование дополнительными эротическими анекдотами, шутками и рискованными замечаниями, относясь к ним как к образцам устного творчества. Кроме того, он любит цитировать запрещенные стихи, например, стихотворение под недвусмысленным названием «Первая ночь». Он постоянно обращается к запрещенным книгам, «конфискованным по статье их соблазнительного характера» (с. 22). Своими ритуализированными спектаклями он бросает вызов цензуре — церковной, гражданской или литературной.

Декламации Стратилатова, по-театральному экспрессивные, вызывают сочувственный отклик у его слушателей:

«Он становится неистощим и разговорчив: от одного к другому собирает он всех чиновников и, пришепетывая от удовольствия, пускается во все тяжкие... жарит он на память, как по-писаному... затем переходит к стихам... и декламирует поэмы нараспев, с замиранием — по-театральному.

Что за смех подымается ! Вот лопнешь, вот со смеху надсадишь бока... кто хохочет, кто сопит, кто взвизгивает, кто просто подкрякивает, а сам Иван Семенович так ржет, пыль подымается, пылинки летят, точно перетряхивают сданные в архив пропыленные дела» (с. 22).

Ремизов подчеркивает здесь те же элементы, что и при чтении «Гаврилиады»: Стратилатов воспроизводит эти истории по памяти, «как по-писаному» — тем самым подразумевается существование письменного или печатного первоисточника. Стирая различия между устным и письменным, Ремизов ставит под сомнение их бинарную оппозицию. Одно из наиболее важных качеств речи состоит в том, что «она привлекает внимание, ее видимость делает ее настоятельной, не потому ли это происходит, что ухо всегда открыто?.».[49] Эта притягательность речи несо-

мненно и демонстрируется устными рассказами Стратилатова, в которых говорящий (читающий) и его аудитория сливаются в одно целое. Акт чтения, захватывающий слушателей, создает синэстетический образ идеального театрализованного представления. Физическая осязаемость непроизвольной реакции чиновников передается с помощью звуковой образности звукоподражательных слов: «хох, соп, взвизг, кряк». Гиперболизированный образ физического воздействия смеха конкретизируется с помощью смешанной метафоры «летающей пыли». В этой метафоре угадывается напоминание о пыльных архивных делах и о сказочном образе Сивки-Бурки, появляющейся обычно в вихрях пыли, точно как Стратилатов в романе: «ржет, пыль подымается, пылинки летят». Строго разделенные плоскости волшебного и повседневного пересекаются в удивительном жанре устного пересказа выученного заранее текста.

Иными словами, состояние, в которое приходит Стратилатов при декламации, Ремизов изображает как одержимость, когда, как и при чтении «Гавриилиады», слова обретают собственную жизнь и могущество. Стихийные силы, высвобождаемые во время этих пересказов, сравниваются с неумолимым ритмом барабанного боя: «Разгорячается воображение, вылетают слова все игривее и забористее, да такое загнет, небу жарко. И уж не пришепетывает, а словно в бубен бьет» (с. 22).

Ритмическое построение финальной фразы подчеркивает волшебство слов. Последняя фраза интересна не только звуковым образом, но и реализованным сравнением, поскольку прозвище Стратилатова — «Неуемный бубен».

Противопоставляя не только религиозное и светское, но также устную и письменную речь, Ремизов включился в дискуссию, которая в западно-европейской традиции ведется со времен Платона. Вера в верховенство речи над текстом существует с тех самых пор, как появилась письменность. О ее превосходстве, а именно о ее физической осязаемости, «неподдельности» говорили еще древние греки, потому не случайно для Аристотеля «произнесенные слова — суть символы умственного опыта, тогда как слова написанные всего лишь символы произнесенных слов». Прослеживая историю характерной для Запада убежденности в превосходстве устного слова, Жак Деррида вспоминает о скептицизме по отношению к письменным текстам, выраженном в «Федре» Платона: «Письмо является одновременно и мнемотехникой, и способом забвения».[50] Руссо в своем «Эссе о происхождении языков» рассматривал письмо как «дополнение к устному слову» и вместе с Аристотелем считал его всего лишь «воспроизведением речи».[51]

То же, что Руссо определял как подлинное, живое, «естественное письмо», должно было быть привязано к голосу и дыханию говорящего.[52] Именно эти качества придавали особую силу «Житию» Аввакума, в котором голос протопопа передает целую гамму настроений — от гнева и обличения до смиренной покорности. Ремизов неоднократно выражал свое восхищение замечательным стилем Аввакума — сочетанием

риторического церковно-славянского (официальный язык) с низким разговорным «вяканьем» вдобавок к языку «московских просвирен», который, согласно Ремизову (со ссылкой на общее мнение), приводил в восторг Пушкина. Использование разговорной речи воспринималось как неслыханная дерзость в контексте «жития» духовного поводыря, однако умение Аввакума сочетать разные языковые пласты сделало его работу литературным шедевром, религиозным и светским текстом одновременно, по сей день остающимся еретическим в глазах официальной церкви. В «Житии» Аввакума, памятнике раскольнической литературы, устное и письменное слово сливаются воедино. По значению эта работа может сравниться с творчеством Рабле, в котором разговорный пласт граничил с непристойностью и был кровно связан с литературной традицией эпохи Возрождения.[53] Выявить аналогичный потенциал разговорного русского языка в контексте современной литературы было жизненной необходимостью для Ремизова.

Словесное самовыражение и в самом деле крайне важно для ремизовского чиновника, который говорит: «хлебом не корми, дай подышать». Дыхание, приравненное к устному слову, и есть жизнь в библейском смысле. Предложение «хлеба» как альтернатива предложению «свободы» может быть отдаленным отзвуком легенды о Великом Инквизиторе Достоевского, который упоминает искушение Христа хлебом в пустыне. Возможность говорить без ограничений подается здесь как основное условие жизни и «первый признак свободы».[54] Это условие имеет важное историческое значение, поскольку письменное слово часто было средством передачи сообщения, которое находилось под запретом для устного произнесения.[55] Таким образом, устное слово изначально ассоциировавшееся с физическим присутствием и подлинностью, теперь, как источник свободы, увязывается с письменным текстом, который (вспомним Аввакума и Пушкина), может нести в себе такой заряд силы, авторитет и таить в себе такую опасность, какие прежде ассоциировались только со словом устным.

Бесподобный рассказчик, Стратилатов являет собой полную противоположность гоголевскому Акакию Акакиевичу, который изъяснялся с трудом, большей частью предлогами, наречиями и, наконец, «такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения». Чарлз Бернгеймер в своей интерпретации «Шинели» объясняет этот «страх перед писательством» Гоголя боязнью саморазоблачения.[56] А Симон Карлинский считает, что за этим страхом скрывается боязнь Гоголя быть разоблаченным в гомосексуализме.[57] Чиновник Ремизова способен победить страх перед писательством, несмотря на очевидную опасность саморазоблачения и наказания, однако, остается в пределах традиции греховного слова, устного или письменного. Как и его предшественникам в историях о «бедном чиновнике», Стратилатову не удается избежать смерти.

ШАМАНСКИЙ ПОДТЕКСТ. КОЛЛЕКЦИОНЕРСТВО. ФОЛЬКЛОР

Характерные особенности пересказов Стратилатова — звукоподражание, завораживающие ритмы, признаки одержимости и обрядности, образ волшебного коня, бубен — легко распознаются как атрибуты шаманского ритуала. Шаманство — это особая техника экстаза, и в тех случаях, когда ему приходится сосуществовать с церковью, оно входит в конфликт с религиозными властями. Шаман достигает транса, во время которого, по словам Мирча Элиаде, «считается, что его душа покидает тело и возносится на небо или нисходит в преисподнюю».[58] Шаман соединяет три плана существования: обыденный, магический и загробный. Сам он может свободно переходить из одного в другой. Его функция в обществе чрезвычайно важна, поскольку через него «экстаз возрождает первобытное сознание всего человечества». В этом отношении примитивный мистицизм означает возвращение к корням, возврат к мистической эпохе потерянного рая.[59]

Что искал Ремизов в шаманском трансе? Было ли это еще одним путем назад, к забытым обрядам и ритуалам, к тому, что он с такой настойчивостью искал в «Пруде» и «Посолони»? В чем смысл этого возвращения к корням? Чтобы понять роль шаманства в «Повести о Стратилатове», следует обратиться к школе исторической поэтики. В особенности важна в данном случае концепция поэтического языка, основанная на изучении устной традиции и на рассмотрении истоков индивидуального творчества в связи с этой традицией. Потебня в своих получивших широкое признание «Лекциях по теории словесности» утверждает: «В поэзии в наибольшей степени реализуется "идеальный" язык — происходит освобождение слова от тирании мысли».[60] Так начинает возникать идея поэтической функции языка, отличающейся от других его функций. В своем исследовании поэтических мотивов и тропов Веселовский проследил возникновение поэтических формул «до самых корней или даже еще дальше — до эпохи мифотворчества».[61] Задачу исторической поэтики он видел в том, чтобы «определить роль и границы предания в процессе личного творчества».[62] И, самое главное, он видел роль поэта в соединении современной культуры с «безличным искусством» былых времен, чтобы мы могли воссоединиться со своей исторической памятью.[63]

Эти основополагающие идеи предвосхищают отношение символистов к поэтическому языку, их веру в особое предназначение поэта. Ремизов на этом этапе своего творчества видел в писателе скорее не провидца, а мифотворца, чародея, умеющего вызывать к жизни прошлое. Как и его современники Белый и Хлебников, Ремизов в процессе литературного творчества, родственного «выходу шамана за грани обыденного»,[64] заново открывал волшебство звуков и слов. Слияние артиста и

аудитории в представлениях Стратилатова воплощает и реализует веру символистов в силу искусства. «Повесть о Стратилатове» также является подготовкой к более масштабному замыслу Ремизова: возродить слово, вновь сделать его осязаемым.

Использованный Ремизовым метод представляет собой «транс-миссию» («вручение-транса», «вручение-в-трансе»). Звукоподражательные слова в пересказах Стратилатова, составленные из ритмических бессмысленных слогов, приближаются к ритуальным заклинаниям шаманов. Еще одним важным атрибутом является бубен: он позволяет достичь необходимой концентрации и соприкоснуться с миром духов. Как сибирские шаманы у Элиаде, Стратилатов всегда ходит в шапочке и умеет превращаться в разных животных, чаще всего в медведя и лебедя. В этом контексте образ коня приобретает еще одно значение: «он облегчает переход в состояние транса, экстатический полет души в запретные пределы».[65] То, что Стратилатову ведомы приемы и орудия колдовства, делает его чиновником совершенно особого рода, и здесь Ремизов отходит от литературной модели — повести о «бедном чиновнике». Обращаясь к «транс-миссии», Ремизов возвращается к фольклорным корням устного рассказа и к раннему Гоголю, Гоголю «Миргорода» и «Диканьки».

Понимание Стратилатовым чтения как ритуала сказывается и на других сферах его жизни. Он педантично отделяет соблюдение религиозного обряда от прочих своих повседневных дел. Он подолгу истово молится каждое утро, а проходя мимо церкви, всегда прерывает рассказ: искушение не должно проникнуть в заветный круг религиозного пространства. Будучи ненасытным коллекционером, он регулярно по пути в присутствие заходит на блошиный рынок. Поначалу кажется, что предметы его собирательства никак не связаны между собой: некоторые из них подлинные, другие — подделки, как например гравюры, которые он приписывает Рембрандту.[66] Упоминание о волне подделок Рембрандта, захлестнувшей Европу в XVIII веке, вызывает ассоциацию с оригинальными литературными текстами и текстами-клише. Но хотя поначалу Стратилатов представляется чудаковатым собирателем разнородных предметов в духе кунсткамеры XVIII века, в его колекции усматривается некий порядок. Стратилатов использует разные предметы для определенных целей в своих ритуалах, которые, как, например, чтение вслух, театральны и эротичны. Больше всего в своей коллекции ценит он конусное зеркало, дающее шестнадцать отражений (шестнадцать лет — еще и возраст Марии в «Гавриилиаде» и возраст невесты Стратилатова). Зеркало, названное «бесценным», символизирует способность Стратилатова к творческому самовыражению и господству, поскольку «считается, что зеркало помогает шаману "увидеть мир" (то есть сосредоточиться) или "обнаружить духов", или отражать потребности человечества и так далее».[67] Зеркалу отведено такое же место в коллекции ритуальных предметов Стратилатова, какое отведено «Гавриилиаде» на его книжной полке: это место окружено ореолом волшебства и святости одновременно.

Символическая функция зеркала становится очевидной по мере того, как комната трансформируется в сцену для ритуальных обедов чиновника: «Тут, усевшись на царское кресло между двумя неугасимыми лампадами у Спасителя и Богородицы, перед чудесным заветным зеркалом, отражаясь шестнадцать раз обедает Стратилатов» (с. 35). В этом волшебном преображении, благодаря упоминанию цифры шестнадцать, вновь возникает ассоциация между ритуальным предметом и литературным текстом.

В этой рожденной фантазией обстановке (обратите внимание на «царское кресло») Стратилатов предстает всемогущим властелином. Потом, отобедав, он сходит с этого священного кресла, раздевается и готовится ко сну. Противопоставление волшебного и повседневного здесь осуществляется подбором слов из соответствующих лексических пластов. Как в сказке или волшебном представлении, Стратилатов снова превращается в бедного чиновника: «Кончится обед, разоблачится Иван Семенович — бережно снимет с себя серый люстриновый пиджачок. Скинет долой сапожищи, шваркнет их в угол и на боковую» (с. 35). Глагол «разоблачаться» с его сакральными коннотациями контрастирует с разговорным обозначением предметов чиновничьего гардероба; этот контраст усиливает образ и показывает, что волшебство можно как сотворить, так и рассеять соответствующим подбором слов.

Связь между волшебным зеркалом и «Гавриилиадой» обнаруживается и далее, когда Стратилатов соблазняет шестнадцатилетнюю невинную девушку, Надежду. Здесь в игру входит другой предмет ритуального назначения. В вечер предполагаемого визита юной девы ведутся специальные приготовления с помощью Агапьевны, старой, преданной, молчаливой служанки, ангела-хранителя Стратилатова. В доме делается уборка, «как на Пасху». Для такого случая готовится кровать розового дерева, «украшенная львами» по углам и принадлежавшая еще покойной матери Стратилатова (Великая Мать — также заступница у шамана). Кровать оставалась «неприкосновенной», как и подобает священному предмету. Ее стелят по всем правилам первой брачной ночи — гора белых подушек и красное шелковое покрывало.

Сцена готова. Для такого случая наготовлено множество разных вкусных кушаний (подношения мертвым духам). Все ритуальные волшебные предметы, которые, казалось, попали в коллекцию по чистой случайности, теперь обретают свое место: яйцеобразная чашечка на ногах цыпленка (плодородие), старая печать с надписью «отсюда все началось» (происхождение) и пара золотых ночных туфель (волшебство). Все это, включая и самого нервничающего Стратилатова, который снова сидит в царском кресле, отражается в конусном зеркале. Колдовские силы собираются, и когда Стратилатов начинает, как молитву, читать «Гавриилиаду», демоны уже здесь: «Шестнадцать лет, невинное смиренье, / Бровь темная, двух девственных холмов / Под полотном...»

Выбор Стратилатовым эротической поэмы отражает соотношение

между сексуальным переживанием и волшебством. Мистический опыт, пишет Элиаде, сродни сексуальному переживанию.[68] Сны — из которых три (магическое число) приходятся на канун крупных праздников и объединяются темой сексуального ужаса — являются еще одним примером противостояния святости и греховнсти. Повторяющиеся сны связывают воедино три сферы — это история (Стратилатов вынужден тащить карету императрицы Елизаветы), волшебство (его нос приобретает гротесковую форму), и святотатство (вместо молитвы Богородице он читает «Гавриилиаду»). В шаманстве сны служат необходимым условием для приобретения ритуальной силы посредством ритуальной смерти. Сны Стратилатова также являются выражением страха и силы, присущих писательству. Сны как прием в романе присоединяются к «Гавриилиаде», шаманству и устному представлению — все вместе они составляют «неофициальное» творчество, неподвластное цензуре.[70]

Склонность Стратилатова к эротике проявляется и в его коллекции. Большинство принадлежащих ему картин изображают обнаженных красавиц, впрочем, есть по крайней мере одно весьма показательное исключение — портрет царя. Картины, на которых изображены не женщины, а что-то другое, повернуты к стене, и в этом есть отголоски крестьянской традиции поворачивать иконы ликом к стене, если они остались глухи к молитве или просьбе владельца, или если в их присутствии совершается половой акт.[70] Стратилатов знает свои картины в мельчайших подробностях, он описывает их в «псевдо-возвышенной манере, цитируя запрещенные стихи». Повествователь сообщает о сильнейшем воздействии этой коллекции на гостей: прежде чем осознать, что еще есть в комнате, им нужно было сначала прийти в себя, или, как пишет Ремизов, «очухаться», то есть выйти из своего рода транса.

Любовь Стратилатова к женским портретам, как и его одержимость «Гавриилиадой», откровенно сексуальна. У него возникает странное желание «обратить всех красавиц в перочинный ножик и положить себе в карман, чтобы были неразлучны они с его сердцем, или обратить их в нарядных кукол, чтобы играть с ними, держа всегда у груди». Гоголевский мотив сексуального страха и патологии, уже нашедший отражение в снах Стратилатова, появляется здесь снова и осуществляет функцию, сходную с той, что мы видим в украинских повестях Гоголя, где, по словам Виктора Эрлиха, похоть понимается как «орудие дьявола, как путь к погибели и саморазрушению».[71] Гоголевская боязнь «разоблачить себя» пародируется гротесковым описанием стратилатовского желания — с его откровенными образами кастрации.

Поэма, картины и ритуальные предметы в коллекции Стратилатова выражают его склонность к присвоению и фетишизму. Как и творящий мифы *bricoleur,* он использует внешне разнородную коллекцию предметов по мере надобности. К. Леви-Стросс описывает процесс коллекционерства *(bricolage)* в книге «Неприрученный разум»: «Подобно образующим единицам мифа, возможные сочетания которых ограничены тем

фактом, что они заимствованы из языка, где они уже обладают определенным значением, ограничивающим свободу маневрирования, элементы, собираемые и используемые бриколером, "предварительно напряжены"».[72] Такое определение применимо и к мифемам традиционной литературы, и к нелитературным текстам и объектам культуры (как бы ни был ограничен их круг), на которых останавливает свой выбор Ремизов. Вообще первый шаг бриколера — «ретроспективный»: накопление старого, а уж затем он «внимательно разбирает все эти разнородные предметы, которые вместе составляют его сокровище (волшебство), чтобы установить, что мог бы "значить" каждый из них».[73]

Фольклор, один из излюбленных источников Ремизова, также играет не последнюю роль в этом романе. Фольклор преобразует два ведущих фактора истории о «бедном чиновнике» — любовную жизнь Стратилатова и его отношения с сослуживцами. Обе женщины, оставившие след в жизни Стратилатова, упоминаются еще и в связи с «Гавриилиадой». Первая жена Стратилатова обрисована с помощью ряда рифмованных поговорок, изображающих образцовую хозяюшку: «руки с подносом, ноги с подходом, голова с поклоном, язык с приговором». Вторая женщина, шестнадцатилетняя Надежда, изображается «белой лебедью», типичным фольклорным образом девушки. Страсть к ней Стратилатова передается с помощью ряда фольклорных приговоров, относящихся к любви и желанию: «попался огонь к сену», «залюбилась она ему, что банный пар», «тошно тому, кто любит». Когда девушка соглашается прийти к нему, все приготовления происходят немедленно, словно «по щучьему велению». Нервное состояние Стратилатова, в волнении поджидающего девушку, передается рядом выражений, по форме напоминающих загадки: «душило нетерпение, как тот гнев, что не уложишь, меч, что не уймешь, огонь, что не угасишь».

Пословицы и поговорки здесь оказываются особенно к месту, поскольку, как отмечал Р. Якобсон, «они одновременно относятся и к повседневной речи, и к искусству слова».[74] Как форма коллективного знания и часть устного культурного наследия они здесь присутствуют на равных правах с литературной традицией или даже теснят ее. В своей статье «Рассказчик», посвященной творчеству Николая Лескова, Вальтер Беньямин высказал предположение, что пословицу можно рассматривать как идеограмму рассказа: «Можно сказать, что пословица представляет собой руины, оставшиеся на месте старой истории...».[75] В нашем случае такой «старой историей» оказывается традиционная повесть о «бедном чиновнике». Ремизов обращается к пословицам еще и для того, чтобы запустить в действие очередной приводной механизм повести — двойничество: «Похвалой и города берут; брехней свет пройдешь; ни уха, ни рыла ни в чем не смыслит». В первых двух пословицах опущено отрицание, что в типично ремизовской манере словесной игры искажает изначальное значение широко известных высказываний. Сходным образом переиначена в романе одна из ставших пословицей знаме-

нитых строк Лермонтова: «и грустно, и скучно, и некому чаю (вместо "руку") подать». Первый двойник Стратилатова носит то же имя, что и известный двойник Голядкина в «Двойнике» Достоевского. Захватив и работу Стратилатова, и его новую жену, двойник превращает жизнь Стратилатова в ад, заставляя его повторять вопрос Голядкина: «Кто же настоящий?» Таким образом оспаривается само право героя на существование, что характерно для петербургских историй о бедном, обездоленном чиновнике, живущем в маргинальном пространстве городских предместий.

В повести есть и другие двойники: друзья Стратилатова, таинственно появляющиеся и исчезающие, выводятся на сцену с помощью поговорок и сказочных формул, которые ускоряют действие повествования. Первый такой персонаж является «нежданно-негаданно», и его поведение изображается на манер сказок о животных. «А тот лисицей. "Я, — говорит, — не потесню вас: сам лягу на лавочку, хвостик под лавочку, а портфель под печку." И оставил ночевать. Ни тела, ни костей его не нашли».

Следующий двойник сваливается на героя «как снег на голову». К ужасу Стратилатова, двойник узнает о его святыне — «Гавриилиаде» — и начинает читать текст наизусть, несмотря на угрозу, что его «сожгут заживо на углях, как это делали во времена Ивана Грозного». Страшный образ из русской истории усиливает глубоко въевшийся в Стратилатова страх перед наказанием.

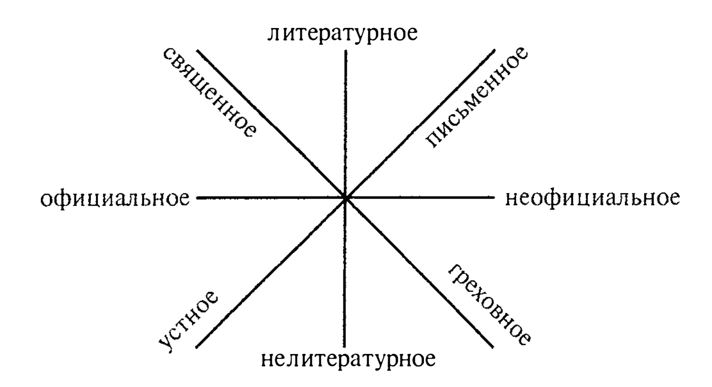
Наконец, после того, как его молодая невинная невеста, эта его собственная версия Марии из «Гавриилиады», тоже отнята у него, Стратилатов умирает в условиях, которые еще раз напоминают аналогию чиновник-шаман-писатель. Двойники присваивают женщин, как это и должно происходить в повести о «бедном чиновнике», но в необычном порядке: фольклорный образный строй подчиняет себе литературность ремизовского текста. Устойчивые литературные мотивы — любовь и двойничество — вводят в текст «жемчужины» устной традиции, которые обеспечивают обновление и непрерывность жанра повести о «бедном чиновнике».

Много раз уже говорилось о том, что чиновника ждет неминуемая смерть или безумие, если он прекращает «заниматься перепиской бумаг или если заслуги за переписанный им текст присваивает себе двойник».[76] Это отъединение чиновника от его текста можно сравнить с отделением шамана от его *alter ego*, что также приводит к смерти.[77] На уровне стиля расхождение между каким-то литературным мотивом и фольклорными формулами раскрывает еще один аспект этой аналогии с шаманом. Если пословицы — это одна из форм «стереотипного знания» в рамках некоей культуры, то и устойчивый литературный мотив тоже может стать стереотипом.[78] В одной из статей в сборнике «Огонь вещей» Ремизов утверждает, что попытки эпигонов подражать сказу Гоголя всегда заканчиваются выхолощенным «гоголевским трафаретом».[79] Рассматривая «бед-

ного чиновника» как механическое клише в рамках литературной системы, Ремизов предлагает способ обновления литературного языка: для этого нужно извлечь из забвения и внедрить в ткань произведения нелитературный жанр, точно так же как шаман восстанавливает утраченную связь с потусторонним миром. Народный язык не только оживляет повествование и сам становится «объектом изображения», но, сверх того, вытесняя ожидаемый читателем литературный язык, делает текст более осязаемым благодаря применению «минус-приема»[80] — то есть за счет намеренного изъятия того самого приема, который ожидает увидеть читатель.

Шаманство с его исследованием неизвестных миров как сквозной подтекст металитературной повести Ремизова делает для читателя возможным приятие внешне полярных сфер романа: священной и греховной, литературной и нелитературной, санкционированной и запрещенной, волшебной и обыденной. Чиновник-писатель, обратившийся в шамана-бриколера, обладает способностью соединять эти различные сферы культуры. Зеркало, центральная метафора этого многоуровневого романа, отражает его тематические оппозиции. Восемь точек этой множественной оппозиции, отражаясь в зеркале, увеличатся до шестнадцати (см. иллюстрацию).

Ремизов использует роман как синкретический жанр, который, по словам Бахтина, способен вместить в себя другие жанры и стили как «предметы изображения».[81] Как утверждает Бахтин, эти «жанровые предметы» соперничают по своей важности с самой историей. Сама история Стратилатова, история «бедного чиновника», обретает новую силу и



ВОСЕМЬ ТОЧЕК ОППОЗИЦИИ

трансформируется благодаря способности повествователя совмещать литературные и нелитературные жанры.

Как всякий модернистский текст, «Повесть о Стратилатове» не могла обойти стороной вопросы установления корней и генеалогии. Как и в дерзостной «Гавриилиаде» Пушкина, доподлинно установить личность отца героя довольно затруднительно. Стратилатов «поклонялся» своей матери и «благоговел» перед ней (оба глагола обычно ассоциируются с отношением к Богородице; вспомним также, что, защищая от поругания образ Богоматери, святой мученик Федор принял смерть), но презирал своего отца, крестьянина, утверждая, что его настоящим отцом был помещик по фамилии Обернибесов. Рассказчик заключает: «Откуда и как появился Стратилатов, не вполне ясно». Как и Акакий Акакиевич, Стратилатов создает собственный миф о своем происхождении, но образцом для сего генеалогического измышления служит либертинский литературный текст, связанный с мифом о рождении Бога. Религиозно ориентированный выбор Стратилатова при составлении собственной родословной связан с другой литературной моделью, использованной в романе: монастырской повестью. Местный женский монастырь, упомянутый во вступлении, носит название Зачатьевский. К концу романа монастырь порождает (зачинает) интерполированную повесть в стиле «Декамерона». Дань эпохе Возрождения как источнику вдохновения и творческой свободы отдана как пушкинской поэмой, обыгрывающей сюжет Благовещения, которое в тот период являлось излюбленной темой, так и ссылкой на Боккаччо. Посредством всех этих взаимосвязей продолжаются и поиски начала, и процесс подражания, имеющие общие источники, обыгрывающие друг друга и создающие новые возможности для литературной эволюции. Ссылки на Пущкина и Боккаччо акцентируют темы вольнодумства и художественной свободы, неотделимые от взглядов Ремизова на литературное творчество.

В статье, посвященной Гоголю, Ремизов, высказывая необычайно глубокие суждения о природе его гения, признается и в том, что он читал Гоголя, чтобы понять себя как писателя. Как мы видели в первой главе, Ремизов считал, что легенда писателя неотделима от процесса литературной преемственности. В своей статье Ремизов говорит о значении легенды в отношениях между Гоголем и Пушкиным, о том, как пристально читали они друг друга, и даже о том, что Гоголь был в долгу перед великим поэтом, который подсказал ему сюжет «Мертвых душ». Легенда о Пушкине как об «явлении экстраординарном и пророческом», позднее была подкреплена Достоевским.[82] Начиная с «Повести о Стратилатове», Ремизов включается в увековечивание этой легенды и таким образом утверждает себя как участника традиции.

В статье Ремизов говорит о «подборе материала» автором, как о процессе никоим образом не случайном, а определяемом «встречей с прошлым и воспоминаниями о нем», воспоминаниями, которые фиксиру-

ют наше внимание. В этой главе нас интересовало, почему Ремизов остановил свой выбор на «Гавриилиаде» Пушкина и петербургских повестях Гоголя. Но не менее поразительным является родство «Стратилатова» с ранними украинскими повестями Гоголя, в которых Бахтин видел связь со средневековой культурой народного балаганного смеха.[83] Характерная для этих повестей Гоголя особенность — волшебство и театрализованное представление — описано Дональдом Фэнгером: «Тщательнейшим образом избегая сюжетных ходов (как впоследствии он делал это во всех своих лучших работах), Гоголь изменяет систему знаков русской прозы, создавая нечто среднее между рассказом и представлением — произведение словесного искусства, вся прелесть которого — исключительно в подробностях его развертывания».[84] Именно праздничный ярмарочный смех Гоголя и «изменение системы знаков» привлекали Ремизова, тексты которого организованы по типу представления. «Повесть о Стратилатове» замечательно передает веру Ремизова в то, что «слово выше говорящего» и что «искусство преодолеет жизнь». Стратилатов — неуемный, грешный и одержимый рассказчик, мифотворец, кудесник и собиратель — сочетает в себе все излюбленные маски своего создателя, который в кругу современников был известен как «волшебник» и «фетишист слова».[85]

5

ОТ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ К ИСТОРИИ

РОМАНЫ 1910—1918 ГОДОВ

1910 год был для Ремизова годом водораздела. Его финансовое положение резко улучшилось, когда он подписал договор с престижным литературным альманахом «Шиповник» на издание своих «Избранных произведений» в восьми томах. В это же время «Шиповник» опубликовал его крупный роман «Крестовые сестры». Неожиданно обретенная финансовая обеспеченность позволила Ремизову летом 1911 года отправиться путешествовать в Европу, в первый раз со студенческих времен. На следующий год Ремизов, Блок и Иванов-Разумник приняли участие в захватывающем предприятии — создании издательства «Сирин», финансировавшегося миллионером М. Терещенко, который покровительствовал Императорским театрам.[1]

О росте популярности Ремизова у столичной публики свидетельствует множество литературных карикатур (большим мастером которых был и сам Ремизов) на него в таких журналах как «Сатирикон», «Петербургский листок» и «Огонек». Статья В. Книна, озаглавленная «Ремизов в карикатурах» и опубликованная в «Известиях книжных магазинов» в 1910 году, дает представление о переменах, которые претерпевает образ писателя в сознании читающей публики.[2] В. Книн вспоминал о своем чтении наводящего ужас, леденящего кровь романа «Пруд», за которым последовала «Посолонь», пробуждавшая совершенно иные чувства, или публичное чтение Ремизовым легенды «Гнев Ильи Пророка» из «Лимонаря». Чем оживленнее шли дискуссии вокруг Ремизова, тем больший интерес вызывала его личность. Книн говорил, что даже самые талантливые художники не могли передать озорную искорку в глазах Ремизова за толстыми стеклами очков и его лукавую улыбку, которая внезапно преображала его и из серьезного делала обаятельным и насмешливым

человеком, о котором говорили: «Он, он написал “Стратилатова”! Некому больше!»[3] В 1911 году А. С. Голубкина сделала скульптурный портрет Ремизова в дереве, он был показан на выставке в Третьяковской галерее в 1914 году и с тех пор хранится в этом музее.[4]

Общение и переписка Ремизова с Блоком свидетельствуют о том, что оба они испытывали глубокую тревогу за судьбы современной русской культуры. Это был период поисков художественного метода, который для Блока, видевшего свою цель в соединении поэтики символизма с реалистической традицией, состоял в отражении «мистицизма повседневной жизни». В своей интерпретации переписки Блока и Ремизова З. Минц высказывает предположение, что оба писателя пытались сочетать «реальность» (будь то природа или город) с мистическим или символистским толкованием, хотя и делали это совершенно различными способами.[5] Мы видели, насколько представление Ремизова о том, что составляет реальность, отличается от понимания «эмпирической реальности» в романе XIX века. Для него фрагменты повседневной жизни служили символами универсальных истин.

В статьях, посвященных творчеству Ремизова, Р. Иванов-Разумник утверждал, что невозможно разрешить противоречие между глубоко пессимистическим видением жизни, доминирующим в романах-трагедиях Ремизова, и нежной, чрезвычайно легкой манерой его волшебных сказок и рассказов о детях.[6] Этот дуализм трагического мировосприятия, ощутимый уже в первых романах Ремизова, присутствует и в его более поздних работах: «Крестовые сестры» (1910), «Пятая язва» (1912), «Плачужная канава, или Львиный ров» (1912—1918), последняя из которых так никогда и не была опубликована в форме книги. Романы перекликаются друг с другом, они полны общих мотивов и образов, как стихотворения одного цикла. Ремизов говорил о двух последних из названных работ как о пророчествах относительно потрясений, ожидающих Россию, которые он своим обостренным восприятием предчувствовал, как предчувствовали их Блок, Белый и другие. «Пятая язва», роман, в котором была предсказана война, был включен в сборник, озаглавленный «Подорожье» (1913) и опубликованный в канун войны. Сборник открывается трагическим рассказом «Петушок», напоминающим о жестоких событиях революции 1905 года: в нем повествуется об убийстве в день Кровавого Воскресенья паренька, у которого перед тем сгорел его домишко, а в нем и его любимый петушок. Эта история изображает позорную расправу с мирными демонстрантами, расстрел, который ознаменовал начало целой вереницы событий, приведших к гибели царской России.

Десять лет спустя в берлинском дневнике 1923 года Ремизов написал о своем понимании происшедших событий; он отмечает, что первая мировая война была удобна для некоторых людей, воспользовавшихся ею в своих целях. За этим «отвратительным временем», пишет он, последовала Октябрьская революция, «расплата», потому что «ничто да-

ром не делается в мире».[7] Двуединая сущность греха и возмездия, ставшая для многих интеллигентов очевидной после 1905 года, проникает в романы-трагедии Ремизова, накладываясь на его всегдашний интерес к мучительным противоречиям существования отдельного человека.

В первом из этих романов, «Крестовых сестрах», жизнь персонажей рассматривается в контексте древнерусской духовности (которая все еще жива в народе) и народных верований. Ценности, присущие народной традиции, сосуществуют на равных с литературными текстами, которые занимают умы образованных русских. Эти тексты включают литературный миф о Петербурге (город, уничтожающий личность, недаром его символ — Медный Всадник) и идеи социальной утопии XIX века, ставшие предметом полемики в «Записках из подполья» и «Легенде о Великом инквизиторе» Достоевского. В двух следующих романах ритуал и духовность вытесняются историей: в подлинных документах Смутного времени (1598—1613), периода, вызывавшего значительный интерес у русских историков начала XX века, отражается бездуховность и смятение народа во времена Ремизова. Этот настойчиво повторяющийся в «Пятой язве» и «Плачужной канаве» исторический мотив показывает все возрастающую тревогу Ремизова о судьбе России. Это и свидетельство сдвига в его позиции писателя — от волшебника и шамана к пророку и свидетелю грядущего краха империи.

Включение отдаленного прошлого в узнаваемое сегодня остается неизменным приемом в бесконечных поисках Ремизовым ценностей, способных противостоять космическому хаосу — истинному духу эпохи, как считал Александр Блок. Усилия Ремизова в его борьбе с веком отвечают определению, которое Фрэнк Кермод дал раннему периоду модернизма — как направлению, которое «в высшей степени озабочено своей живой связью с прошлым».[8] Ремизовское стремление установить органические связи с прошлым будет признано и Блоком, и Белым, и другими писателями. Однако вопреки мнению многих критиков, оно не было продиктовано ни желанием вернуться в потерянный рай, ни попыткой предложить осовремененный вариант славянофильства. Не предлагал он и религии в качестве альтернативы. Иванов-Разумник был одним из немногих современников, понявших это; он отмечал, что Ремизов не мог претендовать на провидческое «“безумие” подлинного символизма», которое «для него, неверующего, есть лишь тема; церковь, православие, быт — для него лишь драгоценная форма. И он достигает величайшего мастерства, претворяя ее в формы словесные».[9] Однако, Иванов-Разумник не принимал в расчет ремизовскую концепцию языка как носителя культурных ценностей, отнюдь не сводимую к доставляющему эстетическое наслаждение копированию архаичного, исконно русского говора допетровского периода. Мы увидим, что речевые пласты прошлого и настоящего в романах Ремизова сосуществуют в динамическом диалогическом взаимодействии, которое не легко поддается синтезу. Сосуществование этих внешне несовместимых сфер представляет су-

губо модернистскую эстетическую концепцию, которую Ремизов начал применять еще в своих легендах и сказках и развил в металитературной «Повести о Стратилатове».

В усилиях Ремизова, направленных на ниспровержение реализма, направления, которое, по словам А. Белого, «исчерпал» Чехов, мы можем обнаружить все больший размах и охват. Начиная с лирического романа «Пруд», где в качестве антиструктуры действует средневековая русская смеховая культура и последовавшего за ним романа «Часы», где показан бунт против бытия, Ремизов переходит к металитературной «Повести о Стратилатове» с шаманизмом в качестве центрального нелитературного подтекста. Взгляд Ремизова, остановившийся в «Крестовых сестрах» на русской народной духовности и ритуале, впоследствии устремляется к истории. Сдвиг интереса в направлении к прошлому в попытке «организовать обширный центр в соответствии с отдаленными началами и предсказуемым концом» вполне согласуется с определенными этапами модернизма; как отмечал Кермод: «Желание *использовать* прошлое означает эволюционную фазу, уже в достаточной степени разработанную. Следующий этап — это поиски соответствий в историческом времени — времени, свободном от повторения и ритуала и индифферентном к шаманскому экстазу».[10]

В этом переходе от духовности и ритуала к истории Ремизов ищет «нить исторической непрерывности» как «первую замену традиции».[11] В этой главе мы увидим, как используется история для исследования дополнительных перестановок в рамках оппозиций официальное/неофициальное, старое/новое. Ремизовский прием передачи настоящего через соположение и напластование удаленных друг от друга во времени текстов, раскрыл культурную полиглоссию, сложность которой не прошла мимо внимания образованного читателя.

В трех романах-трагедиях Ремизова стилизации различных типов речи представляют реальность, как по сути диалогическое явление, воспринимаемое через сложные призмы получаемых текстов, накопленной культуры, усвоенных принципов и остатков мифологического мышления. Ремизов видит трагический диссонанс в разнонаправленных культурных и исторических перспективах, определяющих русскую мысль в момент исторического кризиса. Современный критик сетовал на «отсутствие целого» в «Крестовых сестрах», которые казались ему «черновиком» со вставками и вклеенными исправлениями.[12] Этот критик невольно охарактеризовал мозаичную, экспериментальную форму композиции романа, которая требовала нового подхода к чтению.

«КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»

В статье о современной поэзии Ю. Тынянов пишет, что новое в поэзии обнаруживается прежде всего новизной интонации.[13] В «Повести о Стратилатове», окрещенной «первоисточником современной русской прозы», читателя поразила интонация разговорного русского языка, пронизывающая плотный орнаментальный стиль произведения. Эта линия была продолжена и в «Сестрах», где Ремизов обратился к традиции русской народной веры, устные тексты которой были зафиксированы в собраниях XIX века. Среди его источников были «Отреченные книги древней Руси» Тихонравова, «Духовные стихи», собранные Киршей Даниловым, былины, эпос и дешевые издания типа сонников и гадательных книг.

Лотман считает, что каждый художественный текст строится на структурном напряжении между двумя аспектами повествования: мифологизирующим, в свете которого текст является моделью вселенной, и фабульным, который изображает частный эпизод реальности.[14] В «Сестрах» мифологизирующий аспект представлен древнерусской духовностью с ее универсальным образом терпения. Сюжет представляет собой знакомую историю петербургского служащего («бедного чиновника», умирающего в конце романа), о чем предупреждает написанное в гоголевском стиле вступление. Но этот литературный контекст вводится только для того, чтобы ниспровергнуть и вытеснить его сочным орнаментальным сказом ранних гоголевских циклов Диканьки и Миргорода. В романе Ремизова частное (петербургская история «бедного чиновника») поглощается всеобщим, в данном случае вековой традицией народной духовности. Таким образом, как и в «Повести о Стратилатове», мифологическая модель превалирует над традиционным литературным сюжетом.

Крестьянка Акумовна, добродетельный герой («божественная»), с ее рефреном «обвиноватить никого нельзя», в этой петербургской истории представляет сущность русской народной духовности. Главный герой, безработный чиновник по фамилии Маракулин (от глагола «марать», то есть писать и существительного «каракули»), один из многих обитателей доходного дома, увяз в житейских трудностях, не может найти ответа на проклятый вопрос «как жить?» Собственный жизненный опыт Ремизова после 1906 года отражен в отсутствии у Маракулина работы и в его любви к каллиграфии. Яркие образы традиционной русской духовности сменяются в романе картинами убогой жизни героев. Основная тема романа — отчуждение — подчеркивается парафразой широко известной римской пословицы: «человек человеку волк», звучащей у Ремизова как «человек человеку бревно» и ставшей ходовым выражением, обозначающим отчуждение в современном мире. Эта мирская пословица и христианский рефрен Акумовны «обвиноватить никого нельзя» стали тема-

тическими лейтмотивами двух главных героев романа.

Как мы уже видели, в романах Ремизова присутствуют два хорошо различимых плана: религиозные и культурные символы прошлого переплетены с минимальным, эпизодическим сюжетом, единство которого определяется наличием главного героя. В романе «Крестовые сестры» мир прошлого с его вневременными обрядами и жестами не только служит фоном, он еще и проникает в сам ход сюжета. Поиски ответа на вопрос «как жить» происходят в Санкт-Петербурге, мрачном, нерусском безбожном городе. Это место смерти и безумия, что подтверждается не только литературным мифом города (начинающимся с пушкинского «Медного всадника» и продолжающимся петербургскими повестями Гоголя и Достоевского), но и русским народным сознанием, в котором Петр Великий ассоциируется с Антихристом.

Сочетание этих традиций порождает уже знакомые нам ремизовские бинарные оппозиции, например, между старым и новым, реальным текстом и литературными клише. Сознательная игра этими оппозициями и литературными ожиданиями читателя остается в «Сестрах», как это было и в «Повести о Стратилатове», главным звеном авторской стратегии. Контраст возникает уже между вступлением и основным текстом, который опровергает код вступления. Написанное стилизованным сказом вступление представляет читателю двух неразлучных друзей, Маракулина и Глотова, но второй затем практически исчезает из повествования, чтобы стать скрытой пружиной действия.[15] Изредка он всплывает на поверхность как подразумеваемый двойник, который приносит несчастье: по его вине Маракулин теряет место на службе и любимую женщину.

Сам Маракулин родом из Москвы, то есть из старой России. В обрисовке характера Маракулина мы отмечаем несколько узнаваемых черт (топосов). Он человек мягкий, но с сильным жизненным инстинктом, который проявляется в приступах ничем «не объяснимой необыкновенной радости», птицей, перепархивающей в груди, когда он идет по Невскому проспекту. Такое жизнелюбие наводит на мысль о русских юродивых — типажах, плохо совместимых с Петербургом, который в литературной традиции ассоциируется с разбитыми мечтами и несчастьями. К Маракулину можно применить описание, взятое словно из житийной литературы: глядя на его мягкую улыбку и повадку, людям порой думалось, что он «во всякое время готов к бешеному зверю в клетку войти и не сморгнуть, и не задумавшись руку протянет, чтобы по вздыбившейся бешеной шерсти зверя погладить, и зверь кусаться не будет» (с. 6). Отмеченный этими качествами, желанием «видеть, слышать, чувствовать», Маракулин знает, что он не похож на «нормальных» людей и не пригоден для жизни среди них, когда наваливается беда.

«Слепая случайность» привела его и других неудачливых героев в Петербург, где они поселились в большом доходном доме Буркова. Концепция экзистенициальной неудачи впервые появилась у Ремизова в 1905 году в его рецензии на книгу Льва Шестова «Апофеоз беспочвенности»,

где Ремизов говорит о роли «случая» как о причине, «повернувшей Шестова к трагической философии подполья»[16]. Повествование о несчастной жизни Маракулина ведется на фоне многочисленных эпизодических персонажей, истории которых прерывают развитие основного сюжета. Такие биографии подчас сводятся к единственной фразе, многократно повторяемой для усиления главной темы. Их жизнь, вообще коллективное прошлое «униженных и оскорбленных», «крестовых сестер» проходит в древнерусских городах, вроде «Костринска, города белых церквей на реке Устюжина» и «Пурховца, древнего города на реке Смугра». В этой жизни есть что-то общее с христианским идеалом Страстей Господних. Как эпический певец, Ремизов исполняет «известный текст жизни, приглашая читателя присоединиться к нему»[17].

Непосредственное структурное значение взаимосвязи прошлого и настоящего проявляется в концепции времени в романе. Центральное повествование о поисках Маракулиным ответа на вопрос «как прожить» продолжается без какого-либо поступательного движения и охватывает два года жизни героя. О ходе времени свидетельствуют смены времен года и религиозные праздники. Последние имеют символическое значение как определенные этапы повести, которая начинается на Пасху и заканчивается на Троицын день два года спустя. Сюжет не развивается хронологически, и повествование начинается in medias res,* а о детстве и юности героя сообщается позже, в кратких ретроспективных экскурсах. Смерть Маракулина в конце романа представляет скорее прекращение, чем завершение действия, потому что Акумовна еще раньше нагадала ему на картах смерть. Ее пророчество подтверждается сном о смерти, который видит Маракулин накануне самоубийства: так сгущается пронизывающий роман дух неизбежности, не потревоженный на сей раз ни одним бунтовщиком, наподобие Николая в «Пруде» или Кости в «Часах», этих наследников мятежного Ивана Карамазова.

Использование Ремизовым циклического времени с ориентацией на прошлое заставляет вспомнить средневековую литературу, где «своим постоянным возвращением [оно] как бы придает весомость, непреходящий характер настоящему (в категории вечного возвращения соответственно осознавалась и жизнь людей)».[18] Оно выступает контрапунктом к линейному времени основного сюжета, как и истории второстепенных героев по отношению к жизни Маракулина. Ремизов видел в «Сестрах» пример симфонической композиции.[19] И действительно, каждая глава сначала вводит основную тему, а потом тематические лейтмотивы, связанные с конкретным персонажем. Рефрены подхватывают темы и углубляют их путем повторов. Продуманная музыкальная композиция и четко размеченное календарное время составляют костяк повествования, которое иначе оказалось бы фрагментарным: последовательность событий определяется ассоциативно или путем временной трансформации эпизодов, а не с помощью причинно-следственных связей. Повтор

* С самого главного (*лат.*)

в качестве композиционного принципа также предполагает родство с поэтической композицией.

Достаточно предсказуемый сюжет «Сестер» -- Маракулин, одинокий и безработный чиновник в конце концов умирает — уравновешен широким полем символических ассоциаций из фольклора и апокрифов. Л. Долгополов в своем исследовании «Миф о Петербурге и его преобразование в начале века» указывает на антагонизм между народной и литературной версиями петербургского мифа, особенно в XVIII веке, когда литература сознательно противостояла народному мифу о проклятом городе, создавая образ великого Петербурга и прославляя его основателя.[20] Но в XIX веке литература сама оказалась во власти амбивалентного мифа. Ремизов сознательно использует этот исторический антагонизм — и две несовместимые традиции, народная и литературная, переплетаются в музыкальном контрапункте, наиболее драматически проявляющемся в сопоставлении образов смерти и воскресения. Апокалипсические предсказания, связанные со зловещей фигурой Медного всадника — один из возникающих вновь и вновь образов смерти в «Сестрах». Когда безработный Маракулин в отчаянии бродит по Петербургу, его посещает видение пожарного — «настоящий пожарный, только нечеловечески огромный и в медной каске выше ворот», — преследующего его тяжелой поступью. Год спустя этот огненный образ будет повторен в «Петербурге» А. Белого, когда Софья Лихутина сначала услышит металлический лязг, а потом увидит «размахивающего факелом» Всадника, за которым следует пожарная команда. За страшным видением Маракулина в ту же ночь последует апокалипсический сон. Двор в доме Буркова становится средневековым полем брани, буквально «смертным полем». Лежащие на этом поле ничком обитатели дома перечисляются (во второй раз) в длинном, на целую страницу перечне, который незаметно уводит нас в «бродячую Святую Русь» (лейтмотив Акумовны и крестовых сестер).

Литературный миф Петербурга окружен фольклорным контекстом. За образом Буркова двора в виде поля боя следует цепочка отрицательных параллелизмов, типичных для народной поэзии, с повторяющимся ритмом заклинания: «Так лежали на Бурковом дворе, как на смертном поле, но не кости, живые люди, у всех жило и билось сердце» (с. 84). Потом что-то забренчало, и появился пожарный. Все подавлены тяжелым предчувствием. Маракулин хочет спросить, какое их всех ждет будущее, но спрашивает только о себе: «А мне хорошо будет?» Раздается унылый ответ: «Подожди». Это видение, свидетельствующее о растущем отчаянии чиновника и его приближении к смерти, одновременно и стилистическая находка, напоминание о пророчествах крестьян и староверов, которые предсказывали, что город погибнет от огня или наводнения. «Конденсация» обоих мрачных пророчеств в образе Медного всадника, предстающего в виде гигантского пожарного, кроме всего прочего, связывает и два города — Петербург и Москву — общей судьбой, что знаменует отход от литературной традиции, которая всегда противопос-

тавляла эти города и каждому из них предрекала свою судьбу: «В особенности после пушкинского “Медного всадника” образ наводнения, поглощающего Петербург, часто повторяется в литературе периода поздней империи. Тогда как постоянным ужасом и символом возмездия для деревянного мира Москвы был огонь, символику города на Неве предопределило море».[21]

Единственное исключение на фоне всеобщей обреченности в сцене во дворе Буркова — это юродивая Акумовна. Как одна из отмеченных Богом, владеющая знанием об «ином мире», она играет магическую роль защитницы. Загробная жизнь, рассказываемая языком сказки и апокрифической легенды, служит противовесом литературному образу Медного всадника. Два образа смерти (литературный и апокрифический) структурно соответствуют двум тематическим лейтмотивам: навязчивому вопросу «как прожить» и перекликающемуся с ним христианскому ответу «обвиноватить никого нельзя».

С апокалипсическим видением смерти Маракулина контрастирует рассказ Акумовны о ее «хождении по мукам», основанный на апокрифических легендах, которые оставили глубокий отпечаток в русском народном сознании.[22] Воскрешая эти легенды, Ремизов в истории Акумовны свободно смешивает элементы различных жанров, как он делал это раньше в своих стилизациях легенд.[23] Повествование Акумовны четко очерчено, обрамлено начальной и конечной формулами в стиле сказки: «Акумовна на том свете была, на том свете ходила она по мукам... Так побывала Акумовна на том свете, таково ее хождение по мукам». И там она видит: «лежит на полу рыба, протухшая, гадкая, разная, мясо, черепы, нехорошее все, худое лежит, и люди умершие — одни кости лежат, члены человечьи и животные умершие лежат, все гнило, все гадость». Видение смерти, корни которого в древней вере, не менее подлинно, чем видение Маракулина, происходящее от сложного литературного образа. Оба становятся метафорами современной России, застывшей в шаге от апокалипсического кошмара. Однако читатель знает, что чиновник в конце романа должен умереть, но Акумовна останется жить.

Картина ада, увиденная Акумовной, построена на устойчивых образах средневековой традиции — горы, озера (и то, и другое считалось топографическим разделом между здешним и нездешним миром), фантастические хвостатые чудища, голуби и т.п. Изучение этих образов потустороннего мира наводит на мысль, что средневековый ум был духовно и психологически предрасположен к подобным видениям, а также к снам, галлюцинациям и гаданиям.[24] Герои повести Ремизова, живущие в годы заката Российской империи, не менее склонны к таким состояниям, хотя здесь нет прямого пророчества революции, какое содержится в «Петербурге» А. Белого.

Ремизов делает историю Акумовны еще более рельефной, вводя контрасты — повествования о богомольях, вложенные в уста эпизодического персонажа со странным именем Адония Ивойловна Журавлева.

Лесковский тип, она любит покушать и о кушаньях поговорить, особенно обстоятельны ее наставления, когда дело доходит до приготовления стерляжьей ухи (сравни с романом Лескова «Заячий ремиз»). Родом она откуда-то из Беломорья, знает тамошние легенды и обычаи, часто вспоминая их в своих снах: «По ночам Адонию Ивойловну сны одолевают. Пестрые снятся ей сны.

Ей снится ее родина, родные реки — Онега-река, Двина-река, Пинега-река, Мезень-река, Печора-река и тяжелая парча старорусских нарядов, белый жемчуг и розовый *лапландский*, киты, тюлени, лопари, самоеды, сказки и *старины*, долгие зимние ночи и полунощное солнце, Соловки и хороводы» (с. 31).

Каждую весну она отправляется по святым местам, потому что любит «блаженных и юродивых, старцев и братцев и пророков». Кого только она не видела, где только не была — ее рассказ мог бы стать своеобразным каталогом религиозной жизни на Святой Руси. Была она у безумствующего старца в Кишиневе и слушала его страшные рассказы о Страшном суде, была и у старца Макария, что живет на Урале в окружении птиц, была и у отшельницы Параши, пророческие слова которой («Корабли пойдут, много кораблей — далеко!») никак не может уразуметь. В этих рассказах перед нами встает яркий, колоритный мир Древней Руси, красочная картина, так резко контрастирующая с гнетущим городским ландшафтом Петербурга. Вот, например, вид из окна в доме Буркова, изображенный с экспрессионистической беспощадностью: «Когда во дворе Бельгийского общества появляются черные люди и, ровно каторжники, один за другим везут с Фонтанки черные тачки с каменным углем, и день за днем двор вырастает в черную гору, это значит — лето прошло, зима наступает — осень» (с. 20). Если в «Пруде» у Ремизова особняком стоящая фабрика представляла микрокосм городской жизни, то в «Сестрах» действие выходит за пределы Буркова двора в большой мир города. Обезличенная хроника городской жизни лишний раз подтверждает царящую в городе атмосферу отчуждения — циклические повторы событий лишены ритуальности и не приносят обновления: «Свадьбы, покойники, случаи, происшествия, скандалы, драки, мордобой, караул и участок, и не то человек кричит, не то кошка мяучит, не то душат кого-то — так всякий день» (с. 24).

Если картины старорусской религиозности служат как явные «жанровые картинки», то интонация и лексика устной традиции пронизывают повествование как таковое — взять хотя бы устойчивые сказочные формулы типа «горе-беда» и «Лихо-одноглазое», заимствованные из сказок XVII века с названиями вроде «Горе-Злосчастье». Эти формулы, выражающие несчастную судьбу героев Ремизова, становятся неотделимыми от литературного сюжета. Одна из сестер, Вера Николаевна, разойдясь на людях в рождественскую ночь, поет «старинным укладом». Она выбирает песню из апокрифической «Голубиной книги». И даже в авторской прозаизированной передаче эти стихи сохраняют синтаксис и

ритм оригинала: «...выходила из церкви девица, выносила на голове золотую книгу, забродила по пояс в Неву-реку, клала книгу на бел-горюч камень, читала книгу и плакала». Здесь происходит любопытное смешение географических понятий — Петербурга и Киевской Руси.

Аллегорическая героиня оригинальной поэмы — Божья Матерь, сокрушающаяся о невзгодах, постигших «всю Русь-Святорусскую». По Тихонравову, эти апокрифические повести и духовные песни принадлежали к «забытому» наследству, которого стыдились образованные россияне. Но у Веры Николаевны, тематическим лейтмотивом которой стало определение ее «потерянных» глаз как глаз «бродячей Святой Руси», целый репертуар героических сказаний, разбойничьих и скоморошьих песен, и все они (как и апокрифы) принадлежат неофициальной, забытой традиции.

Анахронизм песен Веры — еще один уцелевший элемент мифологического сознания, которое сталкивается с урбанистической реальностью города. И вновь мы не встретим здесь характерных для XIX века пространных романических описаний, вместо них нам предлагаются простые ритмические перечисления всех живущих по соседству ремесленников: «Тут и сапожник, и портной, пекаря, банщики, парикмахеры, кондуктора, машинисты, шапочники, зонтичники, щеточники, приказчики, водопроводчики, наборщики и разные механики...» (с. 22). Зато пародийные упоминания широко известных литературных произведений разбросаны по всему роману. В юности Маракулин сошелся с проституткой Дуней, но когда он, вообразив себя человеком из подполья, отвергает ее, она, как Анна Каренина, пытается броситься под поезд; впрочем, попытка кончается неудачей. В другой сцене, уже во взрослой жизни, Маракулин падает на колени перед ставшей проституткой Верой, как Раскольников перед Соней Мармеладовой в «Преступлении и наказании». В последней главе все хотят ехать не в Москву, как в чеховских «Трех сестрах», а «в Париж, в Париж».[25] За счет этих эпизодов повествование наполняется множеством казалось бы случайных ситуаций, а создаваемое ими ощущение безысходности отчасти уравновешивается символикой культурной преемственности.

Навалившаяся на Маракулина беда начинает восприниматься как наваждение, и его мысль принимает форму гипнотизирующих ритмических частушек: «А для чего прожить? И для чего терпеть, для чего забыть — забыть и терпеть?» (с. 29). Мысль замыкается на самое себя. Тем не менее Маракулин не может прекратить думать, потому что череда неудач и несчастий произвела в нем громадный необратимый переворот, сделав его из «недумающего» человека «думающим». Его преображение, его новое понимание бытия, обретенное через страдание, воспринимается как квинтэссенция человеческой доли: «И замкнулся в нем круг: знал он, что попусту думать, не надо думать, ничего не докажешь, и не мог не думать — не мог не доказывать — до боли думалось, мысли шли безостановочно, как в бреду». (с. 30). Тем не менее, когда стараниями

Акумовны бред и «хвороба-болезнь» оставляют наконец Маракулина, он находит «лазейку» в круге, доказывает свое право на существование, выраженное троичной формулой «видеть, слышать и чувствовать» (с. 61).

Маракулин методически размышляет над современными концепциями улучшения мироустройства. Среди таковых — либеральная парламентская традиция, научные открытия и квазимессианские обещания псевдоутопии, которая обеспечит человечеству новую «*вошью* жизнь: *беспечальную, безгрешную, бессмертную*». Поток его мыслей представляет собой насмешку над рационализмом, а образы напоминают человека из подполья Достоевского. Отвергнув эти утопии, Маракулин оказывается во власти саркастического видения Нового Сиона — сложный шарж на «Великого инквизитора» Ивана Карамазова и на Хрустальный дворец, достижение, презираемое человеком из подполья. В этом видении псевдостарец Кабаков объявляет себя «*вождем и судией*», который искупит первородный грех и создаст «Новый Сион с миром и милостью, скоро, просто и дешево». И люди, как послушные животные, готовы отдать что угодно ради спокойного, бесхлопотного существования: «Без всяких даже излишних слов и церемоний на зов мужественного, свободного, гордого слова юркнули бы в какую-нибудь гигантских размеров конским волосом заросшую голову, состроенную хоть бы и у нас на таком же Бельгийском Заводе, впрыгнули бы в этот кабаковский нерукотворный Новый Сион с миром и милостью, чтобы начать новую *вошью* жизнь, беспечальную, безгрешную, бессмертную, а главное спокойную: питайся, переваривай и закаляйся» (с. 51).

Эта гротесковая, в манере Босха, картина деградации не щадит устоев — ни религиозных, ни светских. Пассаж представляет собой лексический гибрид, сочетающий церковные старославянские прилагательные, слова высокого стиля из светского языка и грубый разговорный: «глас с небеси», «вождь и судьба», «светоносный и святолепный старец», «на зов мужественного, свободного, гордого, святого слова», «разумное и доброе», «законно, правильно, мудро и человечно». Высокая риторика высмеивается грубыми выражениями вроде: «спустили бы с себя штаны».

Сарказм, пронизывающий это видение, распространяется на фантастический доморощенный русский вариант западной утопии, осенивший московского друга Маракулина Плотникова в результате трехмесячного запоя. Только Маракулину удалось исцелить Плотникова (переставшего узнавать даже мать родную), потому что тот верил в «особые силы» своего друга. Повествователь несколько раз говорит, что все в этой сцене было «чудно и странно».

Пьяный Плотников описан одним предложением, которое использует фрагментарные смещенные детали для создания словесного эквивалента кубистской картины: «без головы, со ртом на спине и глазами на плечах» (с. 103). Когда он наконец приходит в себя, все вокруг становится еще более причудливым. Наевшись меду, он вбил себе в голову,

что внутри него улей. В своем «кафкианском» состоянии, близком к сумасшествию, Плотников, страшась, что улей булет уничтожен, решает использовать мух, которых так много летом, в качестве «двигательной силы». В этом шарже на утопию вместо муравейника человека из подполья Достоевского фигурируют мухи, которые, по мысли Плотникова, должны стать для России уникальным источником могущества: «Русская муха победит пар и электричество, Россия сотрет в порошок Англию и Америку». Сама Россия будет разделена на департаменты с мушиным наместником во главе каждого. Это «гоголевское» видение русской антиутопии не менее беспощадно, чем фантазии Маракулина, который представлял Россию как «гигантскую, конским волосом заросшую голову». Муха, один из символов дьявола, придает этой антиутопии демонический смысл.

Гротесковое видение варварской России-победительницы находит кульминацию в амбициозных фантазиях Плотникова о самодержавной владычице колоний России, правяшей миром из мифической страны Гога и Магога: «Из этой заполюсной Ландии, пользуясь даровой всероссийской мушиной силой, как двигателем, будет Россия — он, Павел Плотников, самодержавно управлять земным шаром, вращая его, по собственному произволу, то влево, то вправо, то остановит, то пустит». Маракулину эти слова показались "чудными и странными" (с. 104).

Для Иванова-Разумника суть взглядов Ремизова на Россию состояла в поразительном зрительном образе комнаты Плотникова, где с одной стороны красуется копия нестеровской картины «Святая Русь», а с другой — изображение клетки с обезьянами.[26] Псевдоутопия, которая не учитывает Святую Русь, представляется естественным отростком Обезьяньей России, гротесковым образом «Скифской Руси», которая в своем варварстве и культе примитивной силы считала, что может грозить Европе и даже покорить ее. Скифская тема была центральной в «Грядущем хаме» Мережковского (1906). Видение мушиного мира Плотникова перекликается с поэмой Андрея Белого «Японец, возьми», написанной в 1905—1906 годах, после поражения русского флота при Цусиме. Поэма открывается зловещей звукоподражательной строкой «Тихо жужукает муха». Жужжание слышно в покинутом городе, на который наступают азиатские орды. Угроза с востока, так называемая «желтая угроза», является центральным мотивом и в «Петербурге» Белого, написанном вскоре после «Сестер».

Создавая свой роман в 1910 году, Ремизов вряд ли мог предвидеть, насколько пророческим окажется его видение. Так, Маракулин заявляет, что изменения в императорской России невозможны, когда бессонной ночью накануне своей смерти бродит по городу и останавливается перед Медным всадником. Он еще раз обращается к статуе, и теперь он говорит грубо и взволнованно: «Ваше императорское величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать! —

снял шляпу, поклонился и пошел дальше, по Английской набережной через Николаевский мост на Васильевский остров» (с. 130).

Хотя Маракулин и сочувствует традиционным верованиям Акумовны и Веры Николаевны, он не в силах удержать себя от отчаяния. Его смерть остается двусмысленной: читатель не может сказать с уверенностью, несчастный ли это случай или самоубийство; смерть описана сухим языком газетного репортажа: «Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом дворе». Это еще одно проявление хаоса бытия, традиционного «горя-злосчастья» или «слепой случайности», правящей жизнью героев, которые не имеют ни силы воли, ни веры, чтобы противостоять злу.

Перемежающиеся образы святой и варварской, бродячей и самодержавной Руси в романе дают начало долгим размышлениям писателя над судьбой своей страны, размышлениям, которые будут продолжены в следующих двух его романах и найдут отражение в его легендах о святом Николае и повестях Святой Руси, написанных во время и после революции. Эпитеты, которыми после 1905 года пользовались применительно к Руси поэты Брюсов, Блок, Белый и Волошин, отражают схожие чувства — смесь жалости и любви: «нищая», «убогая», «глухая», «одержанная».

Сделав юродивую Акумовну олицетворением Святой Руси, Ремизов, в атмосфере растущего в стране смятения, предложил в качестве альтернативы жизнеспособную традицию, выдержавшую столетия смут и перемен. В типично ремизовской манере экономии средств этот персонаж выполняет сразу несколько функций. Во-первых, на юродивую странницу нисходит «откровение относительно смысла жизни».[27] Кроме того, в Акумовне воплощен раскольник, индивидуалист и критик социальных устоев, не имеющий ничего общего с официальной религией.[28] Как женщина чистой духовности, Акумовна символизирует этическую тенденцию, которая, по Г. Федотову, традиционно доминировала в русской церкви: «Основная проблема состояла в том, чтобы найти правильный ответ на вопросы -- как жить и что делать для собственного спасения. Тот факт, что ответ искали в моральной сфере, а не в священных писаниях, и составляет примечательное отличие русского религиозного мышления от византийского».[29]

Будучи юродивой, Акумовна представляет маргинальный типаж-прототип. Она принадлежит «неофициальному» миру Древней Руси, так же как и «антиструктурная» сфера средневекового смеха, в которой Ремизов искал возможный источник преодоления безысходности в мире «Пруда», и как запретные стихи и шаманство в «Повести о Стратилатове».

Десятилетие творческих поисков привело Ремизова к новой форме короткого романа с внушительным семантическим охватом. Его воздействие на читателя обусловливается модернистским синкретизмом, позволяющим возбудить в читателе мощный резонанс разнообразных ассоциаций из широкого культурного контекста. Ремизов использует как литературные, так и нелитературные жанры, включая устную тради-

цию, фольклор, поэзию и «логику сновидений». Их типологическая связь состоит в возможности повествовательной скорописи: устная речь «усечена» по своей природе, поскольку допускает пропуски и эллипсисы[30]; народные пословицы и поговорки — формы обобщенного, клишированного знания; сказки характеризуются стремительным развертыванием действия и тщательно разработанной системой строго фиксированных ролей, специфичных для каждого героя и каждой ситуации. Вместо типичных для прозы логических и временных связей Ремизов использует в качестве композиционного принципа повтор — основу поэтической композиции. Его подход вполне вписывается в рамки якобсоновского определения поэтической функция языка как проецирования «принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»[31]. Как мы видели, Ремизов отбирает и сочетает разнородные тексты, обычно считающиеся несовместимыми, выявляя их глубинную ассоциированность, или «эквивалентность» (пушкинская «Гавриилиада» и «Житие» протопопа Аввакума в «Повести о Стратилатове», фольклорный и литературный образы Апокалипсиса в «Крестовых сестрах»). Сны, которые, как показал Фрейд, основаны на принципах «сгущения» и «подстановки»[32], стали одним из любимейших литературных приемов Ремизова, особенно в «Крестовых сестрах». Принцип сгущения проявляется в том, что доходный дом Буркова предстает моделью Вселенной; а образ Медного всадника, выступающего в обличье гигантского пожарника, соединяет Петербург — город наводнений — с Москвой, местом пожаров. В то же время гнетущий маракулинский сон о Медном всаднике сам играет роль “подстановки” и вызван сексуальным переживанием: ему предшествует мучительная, в стиле Достоевского сцена, где Вера, которую продолжает любить Маракулин (хотя она и вынуждена торговать собой), жестко над ним посмеялась.

Начиная с «Крестовых сестер», трагической повести о неудавшихся поисках смысла жизни, Ремизова все больше и больше захватывают мысли об эпохе, которую Блок назвал «страшные года России». В своем следующем романе Ремизов принимает на себя бремя пророка современности.

«ПЯТАЯ ЯЗВА»

1911 год стал свидетелем растущей политической нестабильности, одним из проявлений которой были забастовки студентов и рабочих. Русская интеллигенция была потрясена делом Бейлиса, когда еврей был обвинен в ритуальном убийстве русского ребенка. Многие литераторы поставили свою подпись под письмом протеста против этого процесса. Хотя Ремизова и не было среди подписавших, его сильно расстроило это событие, чреватое продолжением насилия и новыми погромами с благословения правительства. В письме жене от 14—15 марта 1911 года Ремизов писал о своем душевном состоянии: «Никогда я не чувствовал,

как сейчас, что царской России положен срок — сгинет она изненавистничевшаяся, исподличавшаяся, несчастная. Из-за куниц и горностаев — повод к войне».[33] Здесь же он делится своими планами относительно нового романа: «Обвинительный акт следователя Орлова русскому народу — царской России — будет из сердца у меня».

Ремизов работал над «Пятой язвой», первоначальным названием которой было «Дубоножие», летом 1912 года, во время пребывания в имении А. Рачинской в Бобровке, где Белый зимой 1911 года начал писать свой роман-пророчество «Петербург».[34] Текстуальные совпадения между романом А. Белого и «Крестовыми сестрами», а также между их «провинциальными» романами «Пятая язва» и «Серебряный голубь» (1909) свидетельствуют об остром беспокойстве за судьбу России, которое ощущалось в обществе после 1905 года. Наблюдая жизнь столиц и русского захолустья, и Ремизов, и Белый продолжают исследовать глубочайшую разобщенность в культурном сознании нации — между интеллигенцией и народом и между Востоком и Западом.

В письмах к Александру Блоку, написанных летом 1912 года, Ремизов упоминал о своей работе над романом и поездках в соседнюю деревню в поисках старых рукописей. Эти письма свидетельствуют о том, сколько времени у Ремизова уходило на переписывание романа, которое, как всегда, подвигалось у него нелегко. Затем, в августе, он заново переработал роман, скорее всего во время своей поездки в Кострому, где он «насмотрелся старины, надышался русской речью». [35] Эта поездка оказала благотворное воздействие на его работу, и он почувствовал, что ему удалось улучшить роман.

В этом романе заметны значительные изменения в подходе Ремизова к подтексту. Устная речь и орнаментальный сказ продолжают доминировать в его стиле, но вместо художественного текста он в основном использует историко-религиозные документы. Отходя от волшебства и обряда, Ремизов выискивает повторы в истории, что, согласно Кермоду, характеризует этап позднего модернизма. Подтекст здесь представляет собой сплав из двух документов, написанных в Смутное время в начале XVII века монахами, которые истолковывали природные и политические катаклизмы, обрушившиеся на Русь, как божью кару. Один из документов — «Временник», написанный дьяком Иваном Тимофеевым из Новгорода, другой — «Сказание» монаха Авраамия Палицына из Троицкого монастыря под Москвой. Во времена междуцарствия этот монастырь играл важную роль в жизни России, оказывая сопротивление польской армии под водительством Лжедмитрия, претендента на российский престол, и давая пристанище беженцам. В 1611 году монастырь сыграл важную политическую роль, призвав русских князей объединиться и защитить свою землю.[36]

Выбор двух ярких документов из «смутного периода» русской истории вдвойне важен. Он не только знаменует переход от прежних интересов Ремизова, лежавших в сфере ритуала, к поискам исторических соот-

ветствий, но также указывает на изменение образа автора, его литературных масок. Он уже не молодой бунтарь, не будущий писатель, и не переписчик с крамольными литературными вкусами, а пророк. В этом романе-обвинении тон автора становится откровенно дидактическим. Крайне напряженный драматический тон книги позволяет понять, почему два года спустя реакция Ремизова на войну была на грани истерики. Как и Блок, он чувствовал, что «грядут трагические времена», и нервы двух писателей, по словам З. Г. Минц, были обнажены в предчувствии грядущего.

Бобров, главный герой романа, следователь в провинциальном городке Студенец, живет бобылем, двадцать лет он избегает всяких контактов с соседями. Когда он не занят на службе, он пишет обличительные сочинения, где обвиняет не только жителей города, но и весь русский народ, «с начала государства русского». Он солидарен с дьяком Тимофеевым, «который в "Временнике" своем, подводя итог смуте, выносил свой приговор русскому народу, *бессловесно* молчащему», и с Авраамием Палицыным, «который судил русский народ за его *безумное молчание*» (с. 44). Повторяемая отрицательная приставка «без» подчеркивает тавтологию в первой фразе и семантическую ассоциацию двух эпитетов, что усиливает мысль о безумии молчания. Бобров, этот самозванный проповедник, обвиняет во всех несчастьях, обрушившихся на Россию, ее народ.

Изложение приговора Боброва стилистически напоминает тяжеловесные славянские тексты XVII века, но без характерной для них смеси книжного и разговорного стилей, с использованием народной поэзии и пословиц.[37] В повествовании, связанном с развитием сюжета, Ремизов, однако, охотно пользуется стилистическим синкретизмом с резкими контрастами и размежеванием церковно-славянского языка и орнаментального сказа. «Пятая язва» составлена из стилизаций книжного и разговорного русского, устная речь чередуется с пассажами риторически возвышенной поэтической прозы. Язык здесь, быть может, самый литературный, если сравнивать его с языком других романов этого периода, и он весьма далек от речи живых людей, какой бы эксцентричной она ни была. В этом сознательно разработанном литературном языке прямая речь дается то в кавычках, то без них.

Прежде чем рассмотреть вопрос о том, как исторические документы функционируют в романе Ремизова, мы должны определить основные черты сходства и различия между историческим и художественным повествованием. Роли повествования в историографии посвящена статья Хейдена Уайта, озаглавленная «Ценность повествовательности в репрезентации реальности».[38] Гегелевское представление о взаимоотношении закона, истории и повествовательности натолкнуло Уайта на мысль о том, что «повествование в целом, от сказки до романа, от анналов до полностью воплощенной "истории" имеет отношение к темам закона, законности, легитимности, или обобщенно — *авторитета (авторитет-*

ности)».[39] Исследование Уайтом формы хроники, развившейся из анналов, подтверждает это предположение. Его статья показывает, как повествование придает смысл и порядок историческим событиям, и в этом отличается от анналов, которые просто перечисляют события в хронологическом порядке. В силу своей способности упорядочивать события и придавать им смысл, хроника допускает небольшие изменения изначальной хронологии, но сохраняет с анналами общее ключевое структурное свойство: и тут и там хронология остается основным организующим принципом, и оба жанра стремятся к определенной конечной точке во времени, а не к смысловой завершенности, как это происходит в литературном произведении. Подлинность событий, о которых сообщается в хронике, имеет фактическую основу: «Авторитет(ность) исторического повествования, это и авторитет(ность) самой реальности; историческое повествование наделяет реальность формой, придавая ей привлекательность, а ее процессам — целостность, присущую только художественной прозе».[40]

Ключевое слово здесь — авторитет(ность). В отличие от Уайта, связывающего историю и авторитет, Ф. Кермод считает, что «история... представляет собой фиктивную подмену авторитета и традиции... она придает смысл чистой хронологии».[41] Но если мы рассмотрим авторитетность как традиционный атрибут исторического повествования и правовую власть, которой наделен Бобров в литературном художественном контексте, то мы поймем, из чего складывается проблема авторитета в «Пятой язве». Определение Уайтом историографии как «дискурса реальности» в отличие от «дискурса воображаемого» применимо и к нашему анализу романа Ремизова, в котором оба этих дискурса отстаивают свое право на подлинность.

Включение исторического повествования в художественное произведение дает Ремизову дополнительную возможность рассмотреть как природу повествования, так и природу литературной речи. Ремизов вводит в роман исторический текст как речевой слой, обладающий авторитетом власти, распространяя его и на язык Боброва. Но, как мы видели, и авторитетность, и подлинность в романах Ремизова всегда ставятся под сомнение. Отсутствие авторитетного рассказчика, вызывающего безусловное доверие в романах XIX века, создает оптимальные условия для манипулирования знаковыми системами «изображенной речи». Более того, возможность играть с онтологическим статусом исторического и художественного повествования позволяет Ремизову создавать еще большую многозначность. Динамическое взаимоотношение этих двух контекстов «Пятой язвы» открывает новый путь для исследования подрывного потенциала «неофициального» в литературе применительно к легальности и легитимности, представленным либо каноном, либо цензурой. Как в «Пруде» и «Повести о Стратилатове», вопрос о лингвистической авторитетности здесь неотделим от вопроса о политической власти. Таким образом, «Пятая язва» становится современной интерпретаци-

ей традиционной темы, вечной больной темы русской интеллигенции.

Следователь Бобров, герой романа Ремизова, бескомпромиссный страж закона, знает «все законы наизусть». Его убежденность в том, что законность может спасти погибающую Россию, что без закона «не будет государства российского», является основным содержанием подготовленной им публичной речи, которую он репетирует перед зеркалом. Непохожий на праздных и невежественных жителей города, он объединяет в себе черты Аполлона Аполлоновича, рационалиста-законника из «Петербурга» Белого, и Дарьяльского из более раннего романа А. Белого «Серебряный голубь». Дарьяльский, молодой западник, решает искать истину в темном мистицизме и сенсуализме русских сектантов в Целебеево (селе, очень похожем на Студенец Боброва), но те принимают его враждебно и в конце концов убивают. Боброву тоже не доверяют, над его добродетелями насмехаются, их воспринимают только через отрицание обычных людских пороков, как в пародии на десять заповедей: он не лжет, не бьет, не пьет, не грешит. Известно также, что Бобров — человек политически здравомыслящий, справедливый и знающий, тем не менее его добродетели не заслужили ему ни чести, ни признания, а только ненависть людей, окрестивших его «пятой язвой». Городок, который он презирает, обвиняет его в том, что он изолировал себя от общества: «Праведен, только что нет осияния — венца славы вокруг его головы... да кто же он? Богоненавистник, христопродавец, враг божий, враг проклятый, пятая страшная язва — бич и истребитель рода человеческого?» (с. 20).

Жители города от библейских инвектив переходят на бытовую брань, обзывая Боброва «рогачом» и «оглодком». Город боится бобровской неподкупной справедливости; люди говорят, что от его справедливости путь один — в тюрьму: «Одна дорога, другой не было, а третьей — не будет». Ирония перелицованной формулы старца Филофея о Москве — «Третьем Риме» явно нарочитая, потому что роман писался, когда будущее России было весьма туманно. Одним этим высказыванием Ремизов указывает на центральную тему своего романа, тему, которая была столь понятной его современникам. Но афоризм, рожденный в эпоху роста национального самосознания Московской Руси, свергнувшей монгольское иго, теперь, когда самодержавная империя в лице своего официального представителя Боброва приравнивается к тюрьме, уже более не актуален.

Каждая черта Боброва излучает авторитетность. Он безупречно одевается, говорит на абсолютно правильном русском языке (что в ремизовском контексте всегда внушает подозрение), и поступь у него ровная. Он уверен в себе, «словно за ним стоит Петропавловская крепость», то есть главная политическая тюрьма, символ имперской власти. Он читает респектабельные издания Археографической комиссии, Русской исторической библиотеки, Общества любителей русской истории и древностей российских, — институтов сохранения традиционной русской

культуры. Тем не менее аура неукоснительного порядка, излучаемая представителем закона Бобровым, меркнет из-за полнейшего беспорядка, царящего в его собственном доме. Жене его горожане дали прозвище «гостиница несонная»: у нее четверо детей, все от разных отцов, и только первый — от Боброва.

Полное отчуждение Боброва является центральной темой романа. Его личная биография отражает историю российской интеллигенции. Он учился в Петербурге, потом год провел в Париже, куда отправился, чтобы все «выведать, высмотреть, перенять». Эта троичная формула выражает отношение России к Европе со времен Петра Великого, который вывел Россию в современную эпоху. Здесь явно слышны отголоски мифа о Петербурге и Петре. Из Европы Бобров возвращается исполненный решимости служить на благо России и постараться спасти ее с помощью законности, — идея сама по себе позаимствованная у Запада.

Бобров направляет всю свою страсть на спасение России, которую он презирает, на спасение с помощью «законности», которой ей всегда не хватало. Его осуждение, «плач о погибели русской земли» — еще одна парафраза, на этот раз названия известного исторического сказания XIII века о татаро-монгольском нашествии. Бобровское восприятие истории не делает различий между прошлыми и сегодняшними преступлениями. Как монахи времен Смуты, он видит только сплошную череду насилий, начиная с той эпохи, когда Иван Грозный разорил независимые княжества средневековой Руси, а их князей сделал своими холопами. Перечисляя преступления, Бобров привлекает и скифский мотив: русский народ, пророчествует он, превратится в людей с «собачьими головами» (намек на атрибут опричников Ивана Грозного), которые нападут на другие народы и уничтожат их. Мотив русской угрозы, высмеивавшийся в картине мушиной державы в «Крестовых сестрах», здесь приобретает буквальный и зловещий характер.

Ключ к пониманию ремизовского метода в этом аллегорическом повествовании лежит в парадоксальной игре противоположностей. Бобров посвящает свою жизнь разоблачению тех, кто винит его самого. Он предрекает людям страшное наказание за их грехи, а они видят в нем язву, предсказанную Апокалипсисом. Задуманное им судилище и обвинение, основанное на авторитете двух живших в XVII веке монахов, сводится на нет жителями города, которые ненавидят Боброва и собирают материал для того, чтобы обвинить его самого: «Из всех подскребов, подскребков, слухов... соибралась самое сумасбродное добро для судов, рядов, и пересудов... все донесения, доносы, кляузы, ябеды, изветы, все разговоры и толки — сводились к тому, чтобы убрать из Студенца следователя» (с. 18). Нанизывая слова-синонимы, Ремизов имитирует распространение слухов, которые уничтожают репутацию Боброва. Эта «общественная деятельность» пародирует строгую законность правосудия Боброва, подчеркивает его оторванность от общества, от всех его дел и событий — от свадеб до сплетен.

Ремизов перечисляет ритуалы общества, оживляя их ритмикой разговорного языка. Его игра словами и словообразованием и точный выбор лексической окраски контрастируют с формальным церковно-славянским языком, создавая то, что Иванов-Разумник называл «московским рококо».[42] Выбор Ремизовым в качестве образцов текстов XVII века не случаен — писания монахов представляют собой живую смесь лексических пластов в то время, когда светская литература в России только зарождалась. Выдающийся образец сочетания книжного языка с разговорным будет позднее в том же веке предложен Аввакумом. Этот стилистический дуализм Аввакума вызывал у Ремизова особый интерес, поскольку его «вяканье» было «формой комического самоуничижения», «смеха, обращенного Аввакумом на самого себя».[43]

Ремизов использует различные лингвистические коды, чтобы привлечь внимание читателя к языку. Драма следователя Боброва исполняется языком, для которого Бахтин использует термин «двуголосое» словом. Например, название третьей главы, «Молчанное житие», является в одно и то же время и знаком отношения Боброва (и Авраамия Палицына) к «молчаливому» народу, и знаком отношения этого народа к нему самому. В этом названии использован синоним слова, примененного монахом — «бессловесный»; ремизовское слово происходит от редкого существительного «молчан», которое в словаре Даля определяется как собака, «которая кусает молча, исподтишка, без лаю; безголосая гончая, которая гонит молча». Ранее в романе люди говорят о Боброве как о «собаке, учуявшей разбойничье гнездо». Структура главы усиливает двойной смысл названия: первая часть описывает город, а вторая возвращается к обвинению Боброва — только для того, чтобы ниспровергнуть цели этого обвинения.

В этой главе Студенец представлен по-новому. Праздность и греховность его обитателей (на которых мы раньше смотрели глазами Боброва), уступает место юмористическому описанию городских нравов и обычаев. Глава начинается присловьем о том, как подают чай в разных частях России: «В Петербурге спросишь стакан чаю, стакан и дадут, в Москве спросишь стакан чаю — чайник дадут, в Киеве — со своим чайником иди, а в Студенце — самовар тебе на стол да со стаканами: *кого люблю, тому дарю*» (с. 39). Оборот, выделенный автором курсивом, напоминает лубочную подпись. Легкий тон вступления подрывает серьезность предшествующих глав. Но современный Ремизову читатель, включая и Иванова-Разумника, не видел комической стороны в этом романе о «Черной России».

Повествователь здесь — наивный летописец городских событий в противоположность летописцам историческим. Он изображает город как автономную вселенную, создавая мифический, гоголевский, провинциальный, замкнутый мирок, изолированный от мира внешнего горами и лесом. Некое мифическое качество присуще самой городской жизни. Время здесь измеряется на местный манер, не днями или годами, а по

ассоциации с «неким событием летописным, достойным памяти» (с. 40). Важность событий определяется коллективной памятью. В городе есть и свой уникальный барометр: сумасшедшие, размещенные на верхнем этаже полицейского участка, начинают петь перед переменой погоды, вопить, когда налетает ураган, и успокаиваются перед дождем. Ландшафт города изобилует гоголевскими деталями, напоминающими «Мертвые души»: огромная лужа посреди улицы, огородик перед каждым домом, свиньи, спящие в лужах. У местных жителей в ходу прозвища, как и в «Ревизоре» Гоголя, а также и понятные всем эвфемизмы, вроде «сходить в библиотеку», что означает «сходить в уборную».

Синтаксис в сказовой стилизации рассказчика характеризуется эллиптическими безглагольными предложениями, свойственными устной речи: «Между гор река — сплавная река Медвежина. Кругом лес... Деревянная стройка, заборы» (с. 39). Сходными безглагольными фразами описаны немощеные улицы, невысыхающие лужи с проложенными по ним мостками, неподвижные свиньи, «дрыхнущие, как мертвые». Синтаксис, неправильные грамматические построения (анаколуфы) и интонация — все указывает на устную речь. Языковой метод описания города словно подтверждает его изоляцию и его мифическое безвременье.

Возможна, как считает Ремизов, и иная интерпретация реальности, если противопоставить комическо-гротесковому взгляду на события в Студенце описание актов жестокости и насилия в обвинительном сочинении Боброва. Идея греха и наказания, центральная у Боброва, попросту отвергается местным летописцем, который утверждает, что события в Студенце «не имеют к этому никакого отношения», и таким образом ставит под сомнение достоверность обвинений Боброва. Как житель местный и очевидец, городской летописец интерпретирует те же страшные события как в сверхъестественном, так и таинственном ключе. Его версия перекликается с загадочными фактами, которые монахами XVII века были восприняты как предзнаменования, повлиявшие на ход истории.

Страшные случаи, перечисленные в обвинении Боброва, — погромы, пытки невинных и другие акты насилия — взяты из тогдашних газет, за сообщениями которых внимательно следил Ремизов. Когда бывший матрос живьем закапывает себя в землю в страхе перед кометой (комета Галлея появилась в 1910 году), это толкуют как апокалипсическое знамение. Сходным же образом необъяснимое нашествие червей, исчезающих через три дня, вызывает апокалипсические ассоциации. У местного исправника после смахивающего на оргию празднества по поводу именин вырастают ослиные уши, хотя про царя Мидаса здесь не слыхивали. Понятия «правды» и «лжи» нематериальны. Во всех этих событиях сверхъестественное играет точно такую же роль, что и в древних летописях, где подобные явления интерпретировались как знак свыше. И значит, обитатели Студенца являются прямыми наследниками мифопоэти-

ческой традиции.

В «Пятой язве», как и в «Крестовых сестрах», Ремизов утверждает, что сфера фантазии и воображения, основанная частично на архаических схемах примитивной мысли, все еще жива в сознании народа. О личной жизни и чудесах сообщается с помощью чисто сказочных ходов и формул. Но примечательно, что частью этой мифопоэзии стала и более поздняя литературная традиция. Слухи о телеграмме с сообщением о визите губернатора становятся причиной лихорадочных приготовлений, приведших к комической ситуации гоголевского «Ревизора». Конечно, выясняется, что телеграмма — всего лишь шутка, но гоголевское «кривое зеркало» оказывается не менее действенным и в ремизовской сатире, написанной уже в XX веке.

Все в Студенце несоразмерно бобровскому осуждению «грехов русского народа», за которые Господь, якобы, карает его. Языковые контрасты символизируют бездну, разделяющую непримечательный захолустный городок и его мелких грешников, и Россию бобровского документа. Пародии и на тексты XVII века, с одной стороны, и на наивную речь местного рассказчика, с другой, свидетельствуют не только о громадном расстоянии, разделяющем эти две позиции, но и о самоочевидном нежелании автора отождествить себя с одной из них. Ремизов показывает трагический разлад между двумя несовместимыми культурно-историческими взглядами на Россию: взглядом интеллигенции и народа. Он критикует интеллигенцию, не идеализируя при этом народ.

Кризис сознания наступает, когда Бобров совершает юридическую ошибку, обвиняя невиновного в поджоге. Впоследствии, по мере попыток Боброва восстановить свое положение в обществе, возникает драма столкновения судебных властей с народом, когда следователь вынужден столкнуться со старцем Шапаевым, обвиненным в изнасиловании женщины, обратившейся к нему за помощью. Конфронтация Боброва с презираемым им Шапаевым представляет собой словесную дуэль, в которой холодному, формальному языку закона противостоит страсть, греховность, беззаконие и страдание. Шапаев, в котором один исследователь увидел пародию на Распутина,[44] — это представитель Обезьяньей России, выступающий за совокупление как за возможный путь к смирению, а через него и к спасению души.

Сектантская сексуальная практика Шапаева и в самом деле выглядит сомнительно с точки зрения закона, а его представления о грехе и наказании противоречат и противостоят убеждениям законника Боброва. Веря, что «неисповедимы пути Господни» и не человеку судить о них, Шапаев отвергает и гражданский закон, и церковную догму (с. 79). Он придерживается народного убеждения, согласно которому тот, кто совершает преступление, просто «несчастный», а настоящий преступник — тот, кто берет на себя право судить. Для него грешник или униженный стоит ближе к Богу, а искупление возможно через принятие неизбежности страдания и жертвы или через духовный «подвиг». И снова

Ремизов использует маргинальный характер из неофициальной сферы — хотя и очень далекий от простодушной духовности юродивой Акумовны — в качестве контраргумента разуму.

Фанатичная убежденность и вера Шапаева сумели пошатнуть даже решимость Боброва. Рассудительный слуга закона переживает внутренний кризис и разлад, а взгляды презренного его антагониста становятся частью его непрерывного внутреннего диалога. Бобров начинает сомневаться в своей абсолютной непогрешимости и в последней главе, названной «Страды», он вспоминает о вычитанном из газет случае, когда во Владивостоке ошибочно приговорили одного бедного китайца. Обвиненный в воровстве китаец был не в состоянии защитить себя, потому что плохо говорил по-русски; он пытался сказать «брюки», но говорил бессмысленное «один брука», и теперь эту бессмыслицу повторяет в бреду смертельно больной Бобров, повторяет как символ своей собственной непонятой и напрасно прожитой жизни. Одолевая дьявольскую гордыню, он наконец признает себя «отколовшимся» от народа. Он хочет снова стать частью народа, «смешаться с толпой», как когда-то в студенческие годы в Петербурге.

Здесь нет победителя, но перемены в Боброве, хотя он и умирает в конце романа, указывают на возможный путь к пониманию. Он не только приходит к признанию ошибочности своей добровольной, ханжеской изоляции, но еще и ставит под сомнение авторитет холодного, безличного правосудия. Иванов-Разумник следующими словами определил мораль романа: человек должен «не *отвергнуть*, а *понять*».[45] Результат борьбы идеологий и их соответствующих языков, «официального» и подрываного «неофициального», проявляется в перевороте в сознании Боброва. Его внезапный ужас перед тем, что он «отколовшийся», семантически связан с расколом церкви, ключевым событием в русской истории, к которому неизменно обращается Ремизов в своем творчестве.

Дилемма Боброва отражает сложное положение русской либеральной интеллигенции. Проблема разобщенности образованных русских и остального народа, которая волновала Достоевского и других писателей, особенно обострилась после революции 1905 года. А. Белый пытался найти выход в «Серебряном голубе» с помощью своего героя Дарьяльского, но в ужасе отшатнулся от открывшегося ему хаоса азиатской русской души. У Ремизова этот разрыв выражен посредством чисто языковых средств и аллегории, и хотя он не берет на себя смелость заявить, что нашел решение проблемы, он тем не менее предлагает идти путем примирения и взаимопонимания.

Остается один вопрос: какую роль играет в романе исторический подтекст? Смутное время оставило неизгладимый след в национальном сознании, и даже спустя столетия продолжало воздействовать на ход русской истории. Великий историк В. Ключевский, лекции которого Ремизов слушал еще студентом Московского университета, рассматривал историю Московской Руси как переход от неясного чувства националь-

ного самосознания к осознанию политического единства в период Смутного времени. Смута стала временем, когда была подорвана легенда о правителе — «отце» нации. Идея государства, отделяясь от мысли о государе, стала сливаться с понятием о народе, что ознаменовало рождение в русском народе политического сознания.[46] «Общество постепенно приходило к выводу, что оно, это общество, народ, не политическая случайность ... но что такая политическая случайность скорее династия». Ключевский доказывал, что «воля народа в случае нужды может быть вполне достаточным источником законной верховной власти».[47] С. Платонов, современник Ключевского и знаток Смутного времени, подчеркивает роль церкви, которая не только не погибла, но и заменила собой правительство.[48] В «Пятой язве» Ремизов солидаризируется с мнением современных ему историков. Его народническая, антисамодержавная позиция, уже выраженная в «Пруде» и «Крестовых сестрах», представляется как нельзя более своевременной в 1911 году, когда шла подготовка к празднованию трехсотлетия восшествия на трон Романовых.[49]

«Пятая язва» принесла Ремизову широкое признание. В 1913 году литературный мир отметил десятилетие современной русской прозы выпуском юбилейного альманаха «Гриф», в котором имя Ремизова стояло рядом с именами таких знаменитых писателей, как А. Блок, Ф. Сологуб, А. Белый и Л. Андреев. В апреле того же года Белый с подъемом писал Ремизову о «Пятой язве» как о «чем-то колоссальном, чем может гордиться наше десятилетие литературы».[50] Современники прочли роман как аллегорию своего времени, а в образе Боброва увидели карикатуру на известного политического адвоката А. Ф. Кони, который холодную объективность довел до крайнего предела.[51] К этому времени квартира Ремизова превратилась в салон, который нередко посещали начинающие молодые писатели, искавшие его совета. Русскость Ремизова высоко ценил Блок, который считал себя неспособным быть столь же целеустремленным в своем творчестве. Размышления Ремизова продолжаются и в его следующем романе, где русская история рассматривается в более широком европейском контексте и где открыто провозглашается, что судьба России, подошедшей к самому краю исторической пропасти, теснейшим образом связана с судьбой Европы.

«ПЛАЧУЖНАЯ КАНАВА»

В этом последнем предреволюционном романе Ремизов завершает переход от своих поисков «связей с прошлым» через обряд (задача, характерная для раннего модернизма) к поискам соответствий в «историческом времени». Этот переход отражает историю современной русской интеллигенции и ее растущее осознание национального кризиса. Годы между двумя революциями были временем страстных споров в среде интеллигенции относительно возможных путей развития в будущем. Эти

тревоги нашли отражение в духовных исканиях и в критике традиционных взглядов, выработанных предшественниками в XIX веке. Вышедший в 1902 году сборник статей под названием «Проблемы идеализма» стал отправной точкой полемики, разгоравшейся вокруг марксизма и позитивизма.[52] Эти споры казались особенно актуальными в период кровавых событий, последовавших за революцией 1905 года, когда политические репрессии и нестабильность производили устрашающее впечатление на интеллигенцию, метавшуюся между монархией, которую она уже не могла поддерживать, и широко распространившимся брожением в народе, которое грозило новой волной насилия. К тому времени, когда в 1909 году появился второй сборник, «Вехи», даже такие ранее аполитичные писатели как Блок, Белый и Мережковский откликнулись на наступивший кризис.

Политический кризис и интеллектуальная полемика составляют контекст последнего крупного романа Ремизова, написанного между 1914 и 1918 годами. Ремизов исследует условия, которые завели Россию в социальный и духовный тупик, и дает свою оценку полемике как раз тогда, когда кризис неуклонно продвигается к своему разрешению. В то же время это еще один эксперимент с синкретической формой романа — впоследствии он к ней почти не возвращался. Идея книги родилась у Ремизова во время его путешествия по Италии летом 1914 года. Роман, имеющий два названия — «Плачужная канава» и «Ров львиный» — никогда не был опубликован в форме книги. Рукопись была утеряна в 1921 году во время переезда Ремизова в Европу и найдена с помощью Горького в 1923 году.[53] Отдельные главы из романа позднее печатались в эмигрантских журналах «Русская мысль», «Воля России» и «Новый журнал».[54]

Ремизов начал писать «Плачужную канаву» в Берлине, где они с женой задержались из-за начала первой мировой войны — они возвращались домой после путешествия по Европе.[55] Форма первой части этого произведения внешне напоминает хронику, где повествователь одновременно и очевидец, и пророк, и потому текст как бы подкреплен авторитетом самой исторической реальности. Хроника, использовавшаяся в качестве подтекста в «Пятой язве», становится органической частью романа в «Плачужной канаве», который целиком посвящен современной истории русской интеллигенции и ее традиционным поискам истины и справедливости.

Апокалипсические предчувствия писателей и поэтов символистского толка становятся страшным самоисполняюшимся пророчеством в этом романе, оконченном вскоре после начала революции. Беглый просмотр основных проблем, рассматриваемых в «Вехах», позволит нам увидеть контекст, без которого было бы трудно понять главные аргументы романа. В этих острых статьях группа видных русских мыслителей, среди которых философы Н. Бердяев, С. Булгаков и С. Франк, открыла ожесточеннейшую полемику, содержащую резкую критику духовного мира интеллигенции. Этот сборник в целом «побудил образованных россиян

произвести переоценку убеждений и вместо политической борьбы заняться созидательной работой».[56] Отвергая материализм, «Вехи» в то же время давали идеалистические обоснования для личной активности. В предисловии к сборнику Гершензон объяснял, что авторы убеждены в первичности духовной жизни и в том, что «идеология интеллигенции была изначально ошибочной, а ее действия бесплодны: эта идеология противоречит и природе человеческой психологии, и не способна добиться той цели, которую поставила перед собой интеллигенция — эмансипация народа».[57]

Сборник вышел в период напряженного богоискательства, шедшего в русле религиозно-духовных поисков, традиционных в русской культуре. Интеллигенция в этих поисках продолжала оглядываться на народ, о чем свидетельствует движение религиозного социализма — богостроительство, толчок которому дала «Исповедь» Горького, опубликованная в 1907—1908 годах. Горький поведал о духовных поисках крестьянина Матвея, который, потеряв старого Бога, отправился на поиски нового и нашел его среди крестьян.[58] Такой исход был бы невозможен в романах-трагедиях Ремизова, которые допускают различные толкования, и в которых основной акцент делается на самих поисках в соответствии с русской литературной традицией богоборчества и образом ее главного героя — Ивана Карамазова.

Авторы сборника были объединены желанием произвести, как пишет К. Рид, «переоценку русской интеллигенции, взяв за основу иные, более глубокие духовные и культурные ценности, чем те, которые интеллигенция проповедовала дотоле».[59] Эти новые критерии были вызваны к жизни изменившимся отношением к личности. Как сформулировал Булгаков, «отсутствие правильного учения о личности... главная слабость [интеллигенции]».[60] Ремизов не был прямым участником полемики в «Вехах», но, обосновавшись в 1905 году в Петербурге, он находился в центре интеллектуальной и литературной жизни того времени. Еще в ссылке, в особенности во время своего пребывания в Вологде, куда в основном ссылали политических, Ремизов познакомился со многими активными представителями идейной жизни, среди которых были философ Бердяев, будущие революционеры Луначарский и Богданов и даже террорист Каляев. В «Иверне» Ремизов писал о том, что был очарован революционерами, но в то же время точно знал, что не принадлежит их кругу.

Хотя Ремизов продолжает размышлять о личности в обществе, что было центральной темой двух его предыдущих романов, «Плачужная канава» резко от них отличается. Традиционная русская духовность подчеркнуто отсутствует в мире героев романа, а вместе с ней отсутствуют и весь ее возрождающий и подрывной в одно и то же время потенциал. Повествование здесь представляет собой не поиски ответа на вопрос «как жить», а анализ уже предпринятых поисков, которые окончились неудачей. Безнадежная вселенная темных и трагических произведений Реми-

зова с ее одержимыми героями уже не находит себе противовеса в виде страстной веры в возрождающую силу русского языка. В этом произведении Ремизов еще больше углубляется в сферу философии идей, подводя итоги истории русской культуры, мифов и ведущих традиции русской мысли. Здесь, как и раньше, представлены обе речевые сферы — «реальная» и «воображаемая».

Из ремизовских произведений, написанных «Часов» роман «Плачужная канава» наиболее близок к творчеству Достоевского, и в то же время это безусловно модернистское произведение: его герои, лишенные психологической глубины героев великого мастера прозы, служат абстрактным воплощением «проклятых вопросов», которые волновали русскую интеллигенцию, начиная с XIX века. Герои романа исповедуют нигилистические, народнические, утилитарные, революционные или анархистские взгляды, что само по себе свидетельствует о внутреннем идеологическом конфликте русской интеллигенции. Убогость жизни в романе подтверждает основную посылку «Вех» : социальные перемены обречены на провал без радикального изменения сознания личности. Затем Ремизов переходит к определению основных параметров русской культуры — по его мнению, это космогония, религия и история.

«Плачужная канава» открывается размышлениями об истории, в которых образ, заимствованный из времен Древнего Рима, становится метафорой современной России. Второе название, «Ров львиный», имеет библейские корни, а также напоминает о римских публичных зрелищах, когда побежденных гладиаторов бросали львам на съедение. Рим не случайно возник в мыслях Ремизова, поскольку этот город произвел на него неизгладимое впечатление во время его путешествия, которое и вдохновило его на создание этого романа. Основное название романа, «Плачужная канава», звучит лексически приземленно, простонародно. Эпитет «плачужная» пробуждает какую-то детскую жалость. Канава — это место у дороги, где валяются пьяные и бродяги, место человеческого унижения и деградации. Канава вызывает также ассоциации с тем местом в аду, куда сходит богородица, чтобы утешить несчастных, а потому оно символизирует наивысшую степень сострадания. Это название, окрашенное народной и христианской символикой, сосуществует с другим, «римским». Ремизов разрабатывает параллель между Римом, столицей великой империи, павшей из-за нищеты ее граждан, и обреченным градом Петербургом, населенным, кажется, одними маргинальными и отчужденными личностями, которым жизнь не сулит ничего хорошего. Перед нами предстает мрачный портрет города, сменившего Москву в качестве столицы России.

С самого начала Ремизов ясно говорит о неотвратимом конце Петербурга, города, построенного по западной модели царем-антихристом. Историческое предсказание, что Москве суждено стать «третьим Римом», не сбылось, но и Петербург не выполнит этой миссии. Роман кончается войной и падением царской России — сбываются апокалиптические

пророчества. Ремизов показывает двойную иронию исторического момента. Не Москва, а построенный по западному образцу Петербург повторит судьбу Рима, только не в величии, а в падении.

Начало романа, написанное архаичным риторическим стилем вступлений к средневековым хроникам, придает голосу рассказчика авторитетное звучание: «Не от Каракаллы, царя римского, не про его красные термы, бани по-нашему, а от тощеты и дел бесследных начну мою повесть. Буду рассказывать об обойденных в царстве земном...». Под видом возращения к историческим началам Ремизов вводит мотив осуждения и протеста. Упоминание о христианско-социалистической утопии, о царстве небесном на земле соседствует со словами о повсеместных страданиях униженных и оскорбленных. Повествователь настойчиво повторяет, что его сосед, петербургский чиновник Баланцев, потерявший жену, детей и работу, не единственный «обойденный» в этой жизни. И в самом деле, судьба Баланцева, усугубленная несчастной «случайностью», подтверждает философскую посылку Л. Шестова в «Апофеозе беспочвенности» об отчужденности современного человека. По мысли повествователя, все люди — и римские императоры, и петербургские директора департаментов — барахтаются в паутине страдания, сознавая тщетность всякой борьбы. Но теперь уже не только «слепая случайность» ведет героев по жизни. Теперь судьба каждого героя напрямую связана с русской историей.

Тему забытого Богом человека теперь подхватывает сама земля в своей жалобе: «Господи Боже, устала я, измучена» (ч. I, с. 53). И вообще все Божье творение — вода, ветер, духи, солнце — объединяются в кроткой мольбе. Ремизов снова обращается к своей любимой русской апокрифической легенде «Сошествие Богородицы в ад», в которой Богородица молит Христа смилостивиться над грешниками, терпящими адские муки. По легенде грешникам даруется отсрочка на день, однако в романе мольба не приносит, как не принесла бы и в Древнем Риме, никакого результата. Таким образом человеку теперь отказано в одном из основных христианских утешений — сострадании и жалости.

Затем размышления повествователя о человеческой доле подводят его к мыслям о научном прогрессе. В интерполированном анекдоте слепая старуха обретает зрение благодаря успехам современной медицины. Однако повествователь замечает, что научный прогресс не может принести «белый... свет измученной душе» (с. 55). Затем он говорит о горькой судьбе человека: «На обойденной земле обойденные люди, страждая, мечтали о справедливости». Повествователь-летописец приходит к выводу, что ни христианство, ни наука не смогли изменить судьбу человека, как не смогла сделать этого и революция с ее лозунгом «свободы, равенства и братства». Этот антипозитивистский вывод напоминает анализ Бердяева в его «Опыте эсхатологической метафизики», написанном через несколько лет после романа Ремизова: «Три силы действуют во всемирной истории: Бог, судьба и человеческая свобода. Вот почему

история является столь сложной. Судьба превращает человеческую личность в арену иррациональных сил истории. В определенные периоды своей истории народы покоряются власти судьбы в особенности; человеческая свобода менее активна, и человек чувствует себя отрешенным от Бога. Это особенно заметно в судьбе русского и немецкого народов».[61]

По мысли Бердяева, эту судьбу «можно преодолеть через Христа». Позиция повествователя у Ремизова хотя и не имеет ярко выраженной христианской направленности, носит определенно моралистический характер. Его размышления о человеческой греховности продолжаются в форме проповеди, составляющей финальную часть вступления к роману. Человек обвиняется в том, что он ищет материальных благ, забывая о благах духовных: «Люди летали по воздуху как птицы, а не замечали под носом и самое немудреное человеческое горе. Люди исповедывали единого Бога Христа и Духа, крест носили на шее, а вели беспощадные войны, истребляя друг друга, как мухи. Исповедывали, наконец, свободное безбожие во имя Божественного разума человеческого и вольной воли, а попирали эту волю в каждом, кто смел не соглашаться». Обвинение роду человеческому продолжается, и голос рассказчика поднимается до высокого пророчества: «Но скажу так: ... разъединяющее людей друг от друга всегда было». Возможным решением является страдание, потому что только несчастье и горе «еще пробивают тот камень, которым завален крылатый дух в ползком человеке». Образ стен, разделяющих людей, становится в романе сквозным мотивом. Размышление заканчивается вопросом: «А без духа, посмотрите — что есть человек человеку?» Ответ «человек человеку подлец» (ч. 3, с. 37) заменяет собой рефрен из «Крестовых сестер» — «человек человеку бревно».

От риторического постулирования кризиса человеческого существования роман переходит к достаточно прямолинейному сюжету. Жизнь пяти главных героев — четырех мужчин и одной женщины — сходится в одном: перебрав все возможности, которые дает русскому человеку образование, они оказались в тупике беспросветного, обездоленного существования. Роман может служить иллюстрацией к горькому вопросу, поставленному Франком в статье «Этика нигилизма»: «Если мир есть хаос и определяется только слепыми материальными силами, то как возможно надеяться, что историческое развитие неизбежно приведет к царству разума и устроению земного рая?»[62] Цели, которые ставили перед собой герои, каким бы ни был их исходный побудительный мотив, не достигнуты, их желание найти логическое обоснование для социальной активности или хотя бы какой-то смысл жизни оказывается неосуществимым. Главный герой романа, Будылин, «настоящий русский из третьего и последнего Рима — Москвы», представлен топосом из средневековых Житий Святых: «Сын добродетельных родителей..». Его неприятности начинаются, когда он порывает узы, связывающие его с семьей, и посвящает себя «делу». Характер этого дела так и не раскрывается, но

то, что герой поселяется в сельской местности, отказывается от своего прошлого и своего происхождения, и становится участником тайной организации, предполагает его связь с народническими, революционными, нигилистическими течениями, заставляющими вспомнить «Бесов» Достоевского. Так судьба молодого человека воспроизводит судьбу радикальной интеллигенции.

Когда умирают бабка и мать Будылина, и тем самым обрываются его последние связи с Москвой и старой русской духовностью, он уезжает в Европу (что символично — уезжает «от Покровского монастыря к Mont St.Michel») и обнаруживает там полное отсутствие духовности и неуважение к национальным героям. Например, он оказывается единственным посетителем у гробницы Наполеона. Во время пребывания в Париже вместо ожидаемого творения он видит только «тварь». Женева, центр кальвинизма и революционной активности, оказывается «скучнейшим городом в мире». Изложенное модернистской скорописью Ремизова, это путешествие в Европу иллюстрирует неизбежный результат решения Будылина (или России) разорвать узы, связывающие его с прошлым; этот результат — полная потеря духовности. И кроме того, это путешествие показывает, что Европа, как это еще раньше понял Достоевский, ничего не может предложить России.

Разочарованный Будылин возвращается в Россию и обосновывается в Петербурге, где приятель находит ему работу в качестве чиновника низшего ранга. Являя собой карикатуру на современного интеллектуала, он смотрит на мир «двумя темными глазами», отражающими его потерянную душу. Наследник шопенгауэровского пессимизма, он щеголяет в «ницшеанских усах» и культивирует «черный взгляд на мир». Своей беспросветной философией Будылин напоминает следователя Боброва, но лишенный внутренней дисциплины, собранности, он погружается в неизбежную русскую лень, оказываясь ближе к невежественным обитателям Студенца. По мере того как Ремизов добавляет завершающие мазки к карикатуре, углубляется сатирическая направленность романа. Будылин, которому исполнилось только тридцать лет, не может найти работу, по той простой причине, что не любит работать и сопротивляется любому «внешнему принуждению». Его ленивый ум в сочетании с его представлением о себе как о мыслителе делают его пародией на современного образованного, но поверхностного интеллектуала. Этот саркастический портрет современника накладывается на излюбленный ремизовский образ «бедного чиновника». Будылин оказывается в жизненном тупике и при этом не обладает талантами и волшебством Стратилатова.

Образ Будылина, обрисованный то в литературно-саркастических, то в морализаторских тонах, мастерски работает на поставленную Ремизовым задачу: вынесение приговора интеллигенции. Повествователь утверждает, что главная проблема Будылина состоит в его отчуждении от народа, который он называет «темным и сырым». Эта мысль, проиллю-

стрированная в «Пятой язве» вербальным дуализмом, здесь проводится непосредственно, аналогично тому, как это сделано в «Вехах». Описывая разрыв между интеллигенцией и крестьянами, М. Гершензон говорит, что, сконцентрировавшись на «социальных вопросах», интеллигенция потеряла способность поймать «божью искру», а потому крестьяне смотрели на интеллигентов как на «человекоподобных чудовищ».[63] И Бобров, и Будылин являются воплощениями подобных «монстров». Как и Достоевский, Гершензон говорит о «метафизической дисгармонии» в отношениях между образованными людьми и народом. Только «изменение в духовном мире» может исправить эту потенциально трагическую ситуацию.

В «Плачужной канаве» Ремизов впервые со времен «Пруда» исследует мир рабочих, рисуя их отношения с интеллигенцией через биографический срез другого героя, Тимофеева. Сын богатого промышленника, убежденного в правильности существующего социального порядка, Тимофеев отказывается идти по стопам своего отца, вливается в ряды рабочих и, работая бок о бок с ними, фактически делит все их невзгоды и тяготы. Он, как в свое время сам Ремизов, едет в Европу, чтобы в Цюрихской библиотеке читать запрещенную в России литературу, но в дальнейшем его попытки присоединиться к революционному движению заканчиваются неудачей, поскольку ему не доверяют. Не в состоянии чем-либо помочь рабочим, он вновь возвращается на завод и решает по крайней мере разделить с ними их ужасное положение.

Тимофеев живет со своей дочерью Машей, которая ушла от своего неверного мужа. Маша, удрученная своим положением, идет к доктору, надеясь, что тот поможет ей справиться с депрессией. В реестре ремизовских персонажей доктор -- новый типаж, пример положительного героя из русской прозы XIX века, человек действия, талантливый, работящий и серьезный. Но, как и ранее в произведениях Чехова, доктору не под силу вылечить больное общество. В повести Ремизова доктор и Маша влюбляются друг в друга, и эта любовь делает их еще более несчастными, потому что они не могут преодолеть эмоциональную преграду, еще один пример «всемирной» стены, разделяющей людей. Отчаявшаяся Маша предпринимает попытку самоубийства, но ее спасает отец. В мире этого романа, как и в мире «Часов», все пути к счастью остаются закрытыми.

Размышления Будылина об истории дополняют летопись рассказчика: герой делится своими размышлениями во время «собраний для раздумий» между бесчисленными чашками чая, которые приводят всех в «мистическое состояние медитации» (ч. I, с. 52). Мысли Будылина мрачны: как Свидригайлов Достоевского и Передонов Сологуба, он считает человека воплощением чистого зла. Ни судьба, ни история не могут победить в «споре Будылина с самим собой». Его мысли, перескакивающие с Рима и апостолов на главу официальной церкви, вызывают ассоциации с «Записками из подполья» и «Легендой о Великом инкви-

зиторе» Достоевского: он не верит в апостолов; более высокой цели, чем удовлетворение нужд насущных для людей, по его мнению, не существует, потому что «каждому нужен только его чай».

Анализ Ремизова по сути разрушителен. Во вступительной части романа судьба отдельного человека мыслится как часть судьбы народа и мира. Через эти расширенные связи Ремизов предлагает два возможных способа социального существования. Один — это традиционная патриархальная семья, основанная на кровных узах людей, которые, считает Ремизов, остаются чужими друг для друга во всем, кроме родственного чувства. Семейный очаг таким образом становится микрокосмом стабильности, он поддерживает жесткий авторитет власти — «православие, самодержавие, народность» — заведший русский народ в его сегодняшний тупик. Иной способ образования социальных уз возможен через духовное родство. В этом случае узы выбираются свободно, на основании «священной внутренней жизни духа», а не навязываются кем-то извне. Ответом на вопрос Будылина «Что может изменить зло в человеке?» являются слова: «всепобеждающая сила духа». Но хотя Будылин и знает ответ, проблема состоит в том, что он не может в него поверить.

Перескакивающие с предмета на предмет мысли Будылина еще раз останавливаются на Смутном времени, когда «истинная русская душа, жестокая и безверная, обрела свободу». Эта душа есть народническая, или «скифская» Россия. Неприязнь героя к этой «Обезьяньей» России напоминает бобровскую версию сочинений Палицына и Тимофеева: вина за то, что страна поставлена на грань уничтожения, возлагается на грехи народа. В «Плачужной канаве», где обвинение предъявляется и самодержавию, и интеллигенции, начинает формироваться неофициальная версия истории.

Будылин склонен видеть лишь темную сторону исторического прошлого. Он развенчивает официально признанных героев борьбы за национальное освобождение, Минина и Пожарского, которые ради спасения Москвы «принесли в жертву женщин и детей». По его версии, Россия была восстановлена за счет налогов, полученных с кабатчиков, а поскольку в соответствии с православием «кабак и вино — слуги дьявола», это национальное освобождение не было освобождением духа. Династия Романовых привела к безбожию Святую Русь с ее юродивыми и богомольцами. Авторская позиция, провозглашенная в «Пятой язве» — протест против авторитета и автократии — подтверждается и здесь, а Россия крайностей, Обезьянья Россия, еще раз провозглашается национальным наследием. Все размышления Будылина, как и Боброва, сводятся к тому, что он только поносит свою землю и ее прошлое. Голос старозаветного пророка из вступительной части романа слышен еще раз в конце первой части в будылинском проклятии сегодняшнему дню: «Слава мору, чуме, холере, туберкулезу, освобождающим землю».

Последняя часть «Плачужной канавы», озаглавленная «Про любовь», предлагает контраргумент темному будылинскому видению мира. Раз-

мышления о страданиях человека продолжает друг Будылина, Баланцев, который, бродя по городу, вопрошает Бога: «Для чего ты оставил меня?» (с. 63). Идя дальше, он видит неудавшуюся попытку самоубийства Маши, а потом статую Марса на Марсовом поле; он чувствует себя словно раздавленным чугуном (с. 61).[64] Но, продолжая свой путь, он постепенно нащупывает выход из тупика, состоящий в том, что человек может испытывать мгновения радости и сострадания, и приходит к сугубо христианскому ответу на старый вопрос «Что есть человек человеку?» Теперь он отвечает: «Человек человеку дух-утешитель» (с. 68).[65] За этим следуют экспрессионистические образы мира, одержимого страстью к разрушению, мира, находящегося накануне кровавого возмездия (с. 69). В конце этой части карающий ангел бросает на землю пылающий факел.

Роман завершается еще одним контрапунктным размышлением о судьбах Европы и России, близким по своей концепции к блоковскому «Крушению гуманизма», написанному в 1919 году.[66] Некогда великая европейская культура стала теперь прибежищем самодовольства и своекорыстных интересов. Дикая, одухотворенная Русь, известная своими бунтами и великими писателями, теперь охвачена огнем. Завершает тему «восток-запад» скифский мотив, заключенный в одной фразе: смерч, бушующий в России, движется на запад. Проклятие Будылина, словно в соответствии с тайными письменами, осуществилось, сбылось апокалипсическое пророчество — разразилась война, Февральская, а потом Октябрьская революции. Излюбленная ремизовская игра с границами жизни и вымысла включает теперь и историю. Роман завершается гибелью России, застывшей в оцепенелом ожидании грядущего. Огонь революции можно рассматривать как справедливое возмездие или как новую надежду, путь к которой лежит через страдание.

В своей книге «Царь и народ. Исследование русского мифа» историк Майкл Чернявский писал, что идея «святой» Руси предшествовала появлению русской государственности, и только в XVII веке представления о государстве и Святой Руси слились воедино.[67] Воззрения загнанных после раскола в подполье староверов, для которых самодержавное государство, скроенное на западный манер Петром, было воплощением Антихриста, впоследствии были восприняты и переработаны на свой манер интеллигенцией. Чернявский показывает, что творчество Блока и Белого «отражало мнение либеральной, радикальной интеллигенции, считавшей, что необходим эсхатологический скачок, который оправдал бы существование «Святой Руси», скачок вперед во что-то новое, но события 1905 года заставили людей цепляться за миф».[68] Если в своих ранних романах-трагедиях Ремизов цеплялся за миф о Святой Руси, то этим своим последним романом он заявляет, что время мифа кончилось — «эсхатологический скачок» «во что-то новое» произошел.

Призыв Александра Блока в «Записных книжках» 1909 года «за новую Россию, какую-то, или за — никакую» перекликается с «Плачужной канавой». В конце романа Будылин не отвергаст революцию, но зани-

мает осторожную, выжидательную позицию. Исчерпывающий ответ на «проклятые вопросы» пока невозможен. История, по крайней мере на время, исключала возврат к абсолютным ценностям или к «творческому, созидающему культуру религиозному гуманизму», на который в 1909 году уповал С. Франк, и который был близок и ремизовскому мировоззрению.[69]

Концовка «Плачужной канавы», обрывающая действие в точке между разрушением старого мира и обещанием чего-то нового, имела особое значение и для Ремизова-писателя. Его последний предреволюционный роман, его самая реалистическая и откровенно морализаторская работа, в которой явственно звучит авторитетный голос летописца-пророка, убеждает в том, что роман как литературная форма зашел в тупик.

Пристальный интерес к «проклятым вопросам» сближает это произведение с романами XIX века, но эти вопросы поставлены языком предмодернистских размышлений об истории, языком современных философских диспутов. «Плачужная канава» с ее набором знакомых социальных типов — это своего рода прощальный взгляд на реалистический роман. Нелитературная традиция, которая раньше давала Ремизову возможность создавать сложные, гибридные произведения, теперь, в рамках романа, стала непродуктивной. Народная русская мифология, или «речь воображаемого» не могла более, в грозный исторический момент 1917 года, противостоять «речи реального».

Итак, проследив продолжавшуюся почти два десятилетия борьбу Ремизова с романом, мы замкнули круг. Ремизов обрел свой голос — обрел, открывая заново голоса, что заглушались или забывались в перипетиях литературного процесса, терялись в переакцентировках и диссонансах, из которых сплошь состоит литературная история. Чтобы осуществить свою миссию, «оживить затертую русскую прозу гармонией русской речи», Ремизов до предела «растягивал» возможности романа. В этом процессе он, по-видимому, исчерпал ресурсы жанра, успев, однако, прежде преобразить его язык и форму. Ремизовская авангардистская архаика, дышащая верой в безграничные возможности литературного русского языка, стала образцом для футуристов, обратившихся к тем же источникам.

Ремизов и сам вплотную приблизился к футуристам, которые в революции увидели возможность выйти за рамки традиционных поэтических форм. Ремизов откликнулся на революцию новым повествовательным жанром, написав первую книгу из серии его необыкновенных мемуаров-хроник, «Взвихренная Русь», книгу, в которой он обрел новый голос и которую называл «книгой своих чувств». В этой типично модернистской хронике писатель воплотил свой творческий идеал, создав свой, ремизовский «Декамерон», где на месте Флоренции оказывается ввергнутый в раздоры Петербург.

6

РЕВОЛЮЦИЯ В ПОВЕСТВОВАНИИ

«ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ»

Завершив «Плачужную канаву», Ремизов начал плодотворные опыты с полудокументальным повествованием, включающим автобиографию и историю. Он не испытывал ни малейших сомнений в том, что тогда, в 1917-м, ему довелось стать свидетелем поворотного момента в русской истории, ничуть не менее важного, чем Смутное время, служившее подтекстом в двух его последних романах. В последовавших затем литературных автобиографиях Ремизов будет продолжать использовать ключевые моменты истории народа, как, например, появление книгопечатания, раскол, Пугачевский бунт. Нет ничего удивительного в том, что в поисках контекста для мемуарной хроники времен революции «Взвихренная Русь» он остановил свой выбор на петровской эпохе, когда Русь насильно была вырвана из своего средневекового прошлого. Это произведение, вызванное к жизни историческими событиями в России и создаваемое одновременно с ними, открывало идеальные возможности для разработки жанра, в котором были бы неразрывно слиты историческая реальность и творческий акт, голос индивидуальный и голос коллективный. Работа Ремизова шла в фарватере первой великой революционной поэмы «Двенадцать» Александра Блока, написанной в 1918 году и явившейся блестящей реализацией этого сплава.

Ремизов был одним из первых писателей, кто решился честно поведать об ужасе и восторге очевидца этого грандиозного зрелища — разрушения старой России, которую он знал и любил. Он начал свои мемуары о революции, первоначальное название которых было «Временник. Всеобщее восстание», летом 1917 года и продолжал их порциями, соединяя отдельные части и фиксируя события по мере того, как они разворачивались в течение последовавших затем чрезвычайно трудных четы-

рех лет. Фрагменты книги выходили в российских и эмигрантских газетах и журналах между 1917 и 1924 годами, нередко под заголовками, отличными от тех, что вошли в окончательный вариант, озглавленный «Взвихренная Русь» и появившийся в Париже в 1927 году.

Первым откликом Ремизова на исторические события было «Слово о погибели русской земли», написанное летом по следам Февральской революции, когда страна жила в пьянящей атмосфере анархического затишья перед грядущей бурей. Ремизов использовал одноименный текст XIII века в качестве образца своего собственного гневного «Слова» о погибели старой Руси и разрушении ее вековой духовности, которая и была ее лицом, ее сутью. С. Хаккел в работе «Поэт и революция» указывает на содержащуюся в «Слове» полемику с несколькими произведениями, написанными приблизительно в то же время. Появлению ремизовского «Слова», датированного октябрем 1917 года, но опубликованного только во второй антологии «Скифов» в январе 1918-го, предшествовали «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова, опубликованный в первой антологии в ноябре 1917 года и статья Р. Иванова-Разумника «Две России». Алекс Шейн, однако, считает, что более ранняя прозаическая поэма Ремизова «Красное знамя», опубликованная в июле 1917 года, могла вдохновить Блока на создание поэмы «Двенадцать», написанной в январе 1918 года.[1] Поэтический отклик на «Двенадцать», полный бьющих через край противоречивых эмоций, сходный по духу с ремизовской реакцией на события в России, появился в цикле Максимилиана Волошина «Личины» (1919), который по сей день целиком не опубликован.[2]

Скорбь и праведный гнев «Слова» были по-разному расценены старыми друзьями Ремизова, которым казалось, что обличительный пафос этого произведения продиктован сугубо реакционной позицией — такую позицию занимали те, кто был готов только оплакивать старую Россию и отказывался верить в перспективы новой, зарождающейся России. Р. Иванов-Разумник приравнивал старую Россию к Ветхому завету, а Россию созидаемую — к Новому, при этом он следовал сформулированной в XII веке в «Слове о законе и благодати» митрополитом Илларионом аналогичной оппозиции между иудаизмом и христианством.[3] Эта параллель была близка розановскому пониманию кризиса как движения к новой религии. Иванов-Разумник подверг критике ремизовское «Слово», назвав его еще одним «обвинительным актом» русскому народу. Он требовал доверия к революции и утверждал, что каждому «надлежит знать, ради каких истин он должен стоять до конца». Все эти работы вместе со статьей Блока «Интеллигенция и революция», также написанной в январе 1918 года, продолжали полемику, начатую «Вехами». Полемика была тем более страстной, что русские писатели должны были делать свой выбор, непосредственно реагируя на исторические катаклизмы. Только Евгений Замятин правильно понял и объяснил позицию Ремизова. В своей статье «Скифы?», вышедшей в 1918 году, он писал, что катего-

ричность Иванова-Разумника выдает «скифское» понимание свободы как снятие всяческих ограничений: «Всеми своими десятью томами Ремизов хлестал мещанство старой России, но он не должен сметь хлестать мещанство новой. Пусть у Ремизова — глаза как у Гоголя: он всегда зорок на черное».[4]

Новый жанр литературной хроники вывел Ремизова из тупика, в который завел его жанр романа, вывел к наивысшему достижению первых двадцати лет его творчества, ставшему водоразделом между его петербургским и эмиграционным периодами и ознаменовавшему сдвиг к автобиографии как основному жанру последующего творчества. В хронике революции его голос, все еще неотделимый от прошлого России, нашел для себя идеальное средство самовыражения, свободное от всех ограничений романной формы. Отход от этого жанра позволил также порвать и с авторитетом морализирующего и обличающего повествователя двух последних романов Ремизова и сбросить путы последовательного повествования.

В короткой статье под названием «Конец романа», написанной в 1922 году, Осип Мандельштам объявил, что переход от романа к хронике неизбежен. Он подметил корреляцию между меняющейся «судьбой романа» и «положением... вопроса о судьбе личности в истории», когда «европейцы выброшены из своих биографий, как шары из биллиардных луз».[5] Биография видится как основное содержание романа. В заключение своей статьи Мандельштам со свойственной ему проницательностью писал, что хроника заменит собой роман: «Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам — к “Слову о полку Игореве”, к летописи, к агиографии, к “Четьи-Минеи”».[6] Это поразительное подтверждение исторической адекватности не только направления, избранного Ремизовым после революции, но всего его литературного пути, зигзаги которого он отразил в автобиографии 1912 года.

Открытая, фрагментарная форма и компиляторный характер литературно-исторической хроники послужили Ремизову средствами для создания экспериментальной нарративной структуры с оптимальными формальными возможностями. Чтобы скомпоновать текст такой сложности, необходимо было найти способ сынтегрировать запутанную паутину событий, деталей и самовоспроизводящихся ассоциаций минимальным объемом повествовательных связок. Писатель, ставший вместе со всеми свидетелем исторического катаклизма, предлагает некую авторитетную точку зрения на события, но в то же время, поскольку он теперь не в силах повлиять на сюжет, ему надлежит определить меру дистанции, которая позволит ему регистрировать собственный опыт, а также стиль, способный отразить всеобъемлющий характер этого опыта. Калейдоскопическое, нелинейное чередование разнородных фрагментов угрожает затянуть читателя, а заодно и всеми силами сопротивляющегося

рассказчика в воронку ужасающего вихря, но этот неумолимый смерч на всем протяжении хроники уравновешивается определенной, фиксированной осью: повествователем, этим «маленьким человеком», «летописцем», но самое главное — автором, чье имя известно, и чей голос, образ и строй жизни задают тональность всему произведению. Без этой оси кинематографичное повествование, основанное на фрагментарной смене кадров, было бы просто хаотичным.

Кроме того, форма хроники дала Ремизову возможность интерполировать разные тексты, включая некоторые из его собственных работ, прежде опубликованных отдельными изданиями: «Слово о погибели Русской Земли» (1917), «Огненная Россия» и «Шумы города» (обе 1921), «Ахру» (1922), посвященная памяти Александра Блока, и «Кукха» (1923), посвященная Василию Розанову. В тексте встречаются цитаты и аллюзии на его романы-пророчества, «Пятая язва» и «Плачужная канава». Сны, один из главных представленных здесь повествовательных жанров, фигурируют как развернутые интерполяции, расширяющие границы реальности, времени и пространства.[7] Еще одной новацией, появившейся задолго до «литературы факта» или трилогии Дос Пассоса «США», стало включение таких нелитературных текстов, как подлинные письма, лозунги сегодняшнего дня и декреты правительства, представленные как документы исторического настоящего.

Когда Ремизов оглядывается назад на свои собственные произведения и пространные записи снов, на первый план выступают автобиографические мотивы. Как Ф. Феллини в «Восьми с половиной», он подводит итог первому периоду своей творческой карьеры. Форма хроники, использованная в «Взвихренной Руси», хорошо сочетается с автобиографическим жанром: если Ремизов-летописец «придает» смысл событиям общественной жизни, организуя их хронологически или по степени их важности, то субъективный голос мемуариста-очевидца вносит нотки личного отношения к происходящему. Повествование от первого лица включает время от времени и упоминания о самом себе, а изредка и автопортреты, например, когда Ремизов появляется в облике Гусева, одетый, как пугало, в женскую шляпку и платье, и стоит, отделившись от толпы соседей, которые освобождают его от принудительных работ по уборке дома (с. 432). В череде сновидений и реальных встреч мелькают многочисленные друзья и современники писателя. Эта ремизовская летопись — своего рода «кто есть кто» той эпохи; редактор лондонского издания «Взвихренной Руси» (1979) отмечал, что полный комментарий к книге потребовал бы «многих томов и даже целых библиотек».[8]

Чтобы справиться с труднейшей задачей структурирования повествования, Ремизов применяет методы средневековых анналов и летописей. Как было указано выше в своем исследовании двух этих форм средневековой историографии Хайден Уайт противопоставляет минимальную вертикальную хронологию событий в анналах подчеркнуто беллетризированному характеру летописей (хроник), благодаря чему наделяются смыс-

лом события. Общая черта двух этих жанров состоит в отсутствии концовки, хотя Дмитрий Лихачев и указывает, что заключение летописи с сообщением о важном событии выполняет функцию временного стыка.[9] Ремизов следует форме анналов, и без каких-либо комментариев приводит факты в хронологической последовательности, сообщая о широко известных событиях исторической важности, как например, арест Временного правительства и победа Ленина (с. 227), убийство в 1918 году двух демократически настроенных членов Думы Кокошкина и Шингарева (с. 254—255), убийство графа Мирбаха (с. 262), Кронштадтское восстание и ленинская речь о введении НЭПа в 1921 году (с. 471).

С другой стороны, особенности хроники требуют, чтобы повествователь высказывал свое мнение о значении происходящих политических событий в более широком (традиционно христианском) контексте истории. Ремизов подходит к решению этой задачи, применяя метод, обратный общепринятому: вместо размышлений о событиях политической важности, он пространно рассказывает о будничных деталях ежедневной борьбы за существование в голодном, холодном Петербурге, сообщая о перипетиях собственной жизни и происшествиях с разными людьми, которых он встречает на улицах, в трамваях и поездах. Христианский контекст, о котором предуведомляет архаическая форма «Русь» в названии, представлен простыми людьми, которые продолжают чувствовать и думать в традициях старой России, проявляя долготерпение и всепрощение. В первом цикле хроники, озаглавленном «Весна-красна», мы знакомимся с солдатом Сибаевым, который был «плохим» сыном, пока его не ранили на войне, после чего он осознал все зло, им содеянное. И с этого дня он беспрестанно молит Бога о прощении, просит дать ему возможность исправить то зло, что он совершил. Повествователь говорит, что одна только совесть бывшего грешника могла «просто и легко победить самую жестокую из войн». Повествователь встречает и старую Акумовну из «Крестовых сестер», которая рассказывает ему о бедах в Бурковом дворе и во всем Петербурге (с. 37). В другом цикле, озаглавленном «Современные легенды», Ремизов рассказывает о старухе, которая, лишившись из-за войны всего, что имела, никого не винит. В этих эпизодах старая Россия предстает как историко-мифическое единство, уход которого представляется неминуемым, но вместе с тем появляется и убежденность, что другая национальная традиция, традиция русской литературы, сохранит духовное наследство страны. Мысль о роли литературы в истории, которой Ремизов коснулся в своих романах-трагедиях, обрела особое значение в послереволюционное десятилетие, когда литература в период исторического разлома пыталась обеспечить культурную преемственность.

В статье памяти Блока Ремизов повторял слова скончавшегося поэта о том, что «он слышал музыку», которая влекла его на улицы Петрограда в 1905 и 1917 годах. Блок сделал еще одно, сверхчеловеческое усилие, чтобы услышать музыку в январе 1918 года, когда он в преддверии

революционного террора писал «Двенадцать». Ремизов тоже слышит «музыку» революции, пробивающуюся сквозь ее шум. Шум — вместе с музыкой, огнем и бурей — станет общепринятым символом этого времени, как в «Шумах города» Ремизова, «Шуме времени» Мандельштама и других произведениях. Но если Блок продолжал романтическую традицию Лермонтова, то Ремизов и Мандельштам заняли антиромантическую и антигероическую позицию, воплощенную в гоголевском «маленьком человеке», который борется за собственное выживание.[10]

Характерно, что Ремизов сам в своей хронике предлагает ключ к используемому им композиционному методу. В середине хроники он так определяет перспективу повествования:

«И свидетельство мое о всеобщем восстании в величайший год русской жизни есть свидетельство так приспособившегося к жизни, а иначе и невозможно, что как раз самое кипучее — события великих дней оказались закрыты для глаз, и осталось одно — дуновение, отсвет, который выражается в снах, да случайно западавшее слово в неоглушенное шумом ухо, да обрывки события, подсмотренного глазом, для которого ничего не примелькалось» (с. 105).

Предложенная здесь перспектива поначалу кажется ограниченной и скромной, напоминающей топос средневекового летописца, но такой угол зрения на самом деле обладает удивительными преимуществами. В этот «величайший год русской жизни» «события великих дней» не ускользают от взгляда писателя. Вместо этого, настигнутый вместе со всеми вихрем перемен, он занимает позицию наблюдателя и фиксирует, как объектив кинокамеры, все, что только может. Он использует узкий объектив, который дает ему максимальную свободу именно потому, что он не активный участник и не политический идеолог, он — писатель, и избранная им повествовательная перспектива придает революционным событиям особое значение. Хроника Ремизова вскрывает то, что ускользает из поля зрения в обычных исторических обзорах: течение повседневной жизни, заслоненное великими событиями.

Сама писательская работа в разгар исторического катаклизма становится средством выживания, преодоления хаоса и чувства утраты. Как вспоминает Ремизов в главе под названием «Октябрь», в октябре 1917 года он медленно выздоравливал после восьми недель пневмонии, и длительные приступы бреда в те дни были его собственным «прохождением сквозь огонь». У него не было сил выйти из дому, а потому в своей квартире он слушал шум и рассказы, которые доносились до него из внешнего мира. Когда Ремизов вернулся к работе, он занялся двумя текстами параллельно. Кроме «Взвихренной Руси», он работал над необычной книгой с названием «Россия в письменах», представлявшей собой компиляцию подлинных старых документов, дел и личных писем, которые он любовно собирал долгие годы: «По обрывкам документов, из "ничего" воссоздавая старую Россию... да потихоньку сидел над "Временником" — "всеобщее восстание"» (с. 228). Примечательно, что ге-

роем обоих произведений является «вся земля»; частная биография подчинена коллективной истории. Время действия книги «Россия в письменах» — это «века». В обеих хрониках Ремизов экспериментирует с новым типом повествования, заменяя последовательное время наложением различных временных пластов, чтобы обнажить взаимосвязь прошлого и настоящего. В переломные исторические моменты, когда жизнь каждый день находится под угрозой, Ремизов размышляет, как это уже было в «Часах», о вечности и непрерывности жизни. Более того, как указывает Вячеслав Иванов, мысли о времени неразрывно связаны с памятью, в сохранении которой Ремизов теперь как никогда видит свой долг.[11] Вот почему он увязывает акт написания хроники с актом *компилирования*. Таким образом он имеет возможность одновременно «воссоздавать» старую Русь и, по аналогии, творить современную Россию в процессе ее становления.

О методе работы Ремзова над двумя хрониками одновременно свидетельствует его знакомый, который видел, как тот «подгоняет один к другому» фрагменты событий в различных формах: «Это было тревожное время; все ждали и говорили, а слухи... ходили один абсурднее другого. Ремизов записывал все и даже делал рисунки в своем дневнике, а между своими записями вклеивал газетные вырезки. Вот как сделан его "Временник"».[12] В этот сборный коллаж он включал новые элементы: лозунги, декреты правительства, фрагменты разговоров, снов, писем и рукописей. В то же время его склонность к игре, сказавшаяся в придуманных им названиях старинных документов в «России в письменах», повлияла и на его подход к документальным материалам, которые, как он считал, должны были придать весомость и авторитет его современной хронике.

Документы, цитируемые во «Взвихренной Руси», включают письма простых людей, предположительно написанные в 1916 году. Одно из них пестрит ошибками (с. 352—353), другое пришло от беженца, жертвы первой мировой войны (с. 359—361). Эти письма могли быть как подлинными, так и вымышленными. Одно из таких свидетельств представляется намеренно несообразным: это брачный контракт какого-то купца, в котором оговорены его обязательства перед женой, точно расписано, кому какие причитаются деньги, как распределяется ответственность за детей, и содержится обещание жены быть ему верной супругой (с. 196—197). Другая категория документов — из серии «новостей», сообщающих о принятых на митингах решениях, например о решении убить одного буржуя и трех служащих и хорошенько взгреть остальных (с. 194—195). Одно из писем более других ставит под вопрос само понятие «подлинности», которая для исторических документов синонимична «авторитетности». Одна женщина сообщает Ремизову, что его рассказ «Рождество», действие которого происходит в доме, где она родилась и выросла, изменил это место и его обитателей до неузнаваемости (с. 447—448). Пародийная функция псевдодокументов, поданных как подлин-

ные тексты, подчеркивает атмосферу несообразности и неразберихи, отраженную в этой хронике повседневной жизни, а потому косвенно ставит под вопрос подлинность всего документального материала, предположительно опирающегося на исторические события. Линия, призванная разделить речевые слои «реального» и «вымышленного», становится безнадежно расплывчатой.

Столь необходимая писателю работа по воссозданию истории и повседневной жизни была неотделима от ремизовской способности предаваться мечтам: «Так проходили дни, перемежаясь со снами». Сны являются тем единственным, наиболее плодотворным убежищем, царством, «где может случиться что угодно», они освобождают разум от пут логики и от последовательного линейного времени. Ремизов сказал, что ближе всего он был к смерти, когда «перестал видеть сны» страшной зимой 1919 года (с. 309). Без них он чувствовал себя «опустошенным» и «бесполезным», как старая собака, которую осталось только пристрелить. Когда же сны снова вернулись к нему, его отчаяние уступило место чувству победы над смертью, а затем пришло озарение, «чувство всего мира и всякой твари» (с. 310). Сны, которые одновременно служат и звеном, связующим воображение с жизнью, и подсознательным источником творчества, дают интерполированные тексты, которые, как и сомнительные документы, и гоголевские описания Петербурга, соперничают в своей необычности с самой реальностью. В снах кошмар идет рука об руку с юмором; сны — та сфера, где еще может беспрепятственно разыграться воображение, несмотря на самые страшные внешние условия, когда «нет даже и часа для писания»; и, наконец, они неотделимы от писательства как средство, необходимое для эмоционального выживания. Вот почему прекращение снов знаменует собой серьезный кризис. Сны — это форма памяти, но это еще и передышка, необходимое временное избавление от суровой действительности.

Ремизов выделяет сны типографским способом (втяжка с левого края текста), делая их таким образом частью своего «автобиографического пространства», которое сосуществует с историческими событиями.[13] Он ухитряется всех своих литературных друзей и знакомых пропустить через эту искусственно созданную необычную сферу, находящуюся за гранью времени или вероятия, и этот литературный прием развязывает ему руки для создания комическо-гротесковых визуальных портретов своих современников. Андрей Белый, который называет себя Серым, сидит на камне «в германской шапке без козырька, и в солдатской шинели... Нос, необыкновенно заостренный, как у Гоголя» (с. 107—108); Пришвин «на себя не похож расстроенный: хохол взбит, из носу волос, из ушей волос» (с. 105); Горький «хмурый... и весь-то в заплатах, а пиджак новенький» (с. 149); Кузмин «с длинной черной бородой ест редиску» (с. 138).

Юмор Ремизова и его склонность к игре и розыгрышу поддерживаются жизнетворчеством, театрализацией жизни, непреходящей тягой к

представлению и трансформации. В своих вторых по счету мемуарах о Блоке, написанных в 1931 году к десятой годовшине со дня смерти поэта, Ремизов вспоминает смех Блока во время их последних публичных выступлений в марте 1921 года. Ремизов читал рассказ «Находка», скатологический рассказ о собаке, фрагмент из своей хроники, который он называл «трагикомедия из “мизерной” жизни»[14]. В самой хронике Ремизов вспоминал всеобший смех, которым сопровождались чтения его рецензий на пьесы, собранные позднее в книгу под названием «Крашеные рыла». Свою бедную комнату на шестом этаже он называет «нашей комнатой в форме театральной ложи» (с. 116). Даже некоторые его сны происходят в театре, например, когда он видит своего приятеля, П. П. Сувчинского, «чистящего грибы» в опере (с. 131). Действие другого сна происходит в Зимнем дворце, где царский лакей подает ему кофе, пока его приятель, Карташов, читает вслух пьесу, в которой «появляются ведьмы. И в самом деле они явились, я это почувствовал» (с. 201). Театр, как и сны, был средством размывания границ реального и воображаемого и служил незаменимым источником смеха.

Смещение границ реального и изображаемого, а также установка Ремизова на обыкновенных людей, ведет к несообразности, которая усиливается выбором самого известного «маленького человека» — гоголевского Акакия Акакиевича — в качестве героя хроники. Акакий Акакиевич возвращается в Петербург в 1917 году (глава под названием «Саботаж») и восстает против угнетения. Чиновник решительно сопротивляется, отказывается работать и подчиняться властям. Даже когда ему грозят тюрьмой, он только насмехается над своими угнетателями: «А вот делать-то кто будет, — вы, разумные, вы, большие головы?» (с. 237). Помимо иронии, вносимой в повествование этим бунтом «маленького человека» против революции, цель которой как раз и состояла в освобождении угнетенных, гоголевский персонаж служит также мерой фантастического, пребывающего теперь не в вымышленной сфере, а в историческом революционном Петрограде. Повествователь вспоминает: «Много было чудесного и чудодейственного в эти годы в России» (с. 371), например, говорилось, что голодные призраки крадут пищу у прохожих за Невской заставой, точно как призрак Акакия Акакиевича в «Шинели» (с. 373). Люди, по примеру героя «Мертвых душ», регистрировали несушествующих членов семей, чтобы получить лишний паек (с. 399). И наконец Ремизов восклицает, что «даже Гоголю не снилось такого» (кстати, «даже» — слово, часто повторяемое в «Шинели»). В другом месте мы читаем, что «никакой Гоголь не увидит столько, как было в эти годы в России» (с. 374).

Фантасмагорическая реальность революционного Петрограда, где реальное соперничает с фантастическим, превосходит даже могучее воображение Гоголя. В главе «К звездам», посвященной памяти Блока, Ремизов вспоминает Гоголя, который тоже слышал музыку и «тоже погиб — та же судьба» (с. 514). Тот же мастер дает Ремизову и ответ на

главный вопрос, волновавший в то время Блока — «как писать?»: «Гоголь — современнейший писатель — Гоголь! К нему обращена душа новой возникающей русской литературы» (с. 514). Апелляция к Гоголю и художественная структура, обрамляющая историческое событие, придают современному писателю исключительную авторитетность, сравнимую с авторитетом традиционного летописца.

«ДВЕНАДЦАТЬ» И «ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ»

Хотя Ремизов и не пошел так далеко, как Блок, в утопическом утверждении, что «у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков»,[15] он сумел совладать со своим страхом, гневом и скорбью и транспонировать их в грандиозный цикл хроник. Главный толчок к созданию этого цикла Ремизову несомненно дала симфоническая блоковская поэма о революционной метели в Петрограде. Определив свою позицию как близкую блоковской, Ремизов не только принял неизбежность революции, но и нашел для себя формальное средство, позволившее ему сохранить свой по преимуществу лирический голос и свою склонность к «плетению словес». В своей эпической хронике он применил структурные новации «Двенадцати» в грандиозном масштабе, взяв улицу как единое место действия и применив открытую структуру, где фрагментация, коллаж и монтаж выступают в качестве основных принципов композиции.[16] Ремизов неоднократно выражал свое восхищение поэмой Блока. Он вспоминал, как в телефонном разговоре, состоявшемся 7 января, Блок сказал ему, что «слышит музыку»; несколько лет спустя в разговоре с Натальей Кодрянской он говорил, что «был поражен словесной материей — музыкой уличных слов... В “Двенадцати” всего лишь несколько книжных слов! Вот она какая музыка... Какая выпала Блоку удача: по-другому передать улицу я не представляю возможным».[17]

Улица неизменно присутствует в панорамной хронике Ремизова — в голосах уличной толпы и в надписях и лозунгах, которые становились неотъемлемой принадлежностью городского ландшафта. Обыденная разноголосица отражает сумятицу и анархию, захлестнувшие народ на перекрестке истории. Вот швейцар заявляет, что он тоже большевик: «Мое социальное убеждение такое, что каждый должен умереть на своей собственной постели» (с. 85). Горожанин, обращаясь к собранию сельских жителей, говорит об интеллигенции как о «ненормальном явлении в природе» и в своей псевдологике утверждает, что интеллигенция «при катастрофическом столкновении классов должна погибнуть» (с. 101). Время от времени в тексте попадается целая страница рваных строк, представляющих собой дословно воспроизведенные цитаты — здесь зрительная пестрота отражает сумбур эпохи (с. 203). Лозунги и надписи приводятся как подлинные документы эпохи и обычно даны курсивом,

выделяясь на фоне повествовательного текста. Они могут быть серьезными или шутливыми, как нижеследующая надпись в лубочной манере, с отступлениями от грамматических норм:

воспрещается лущить семечки
садиться на прилавок если много
людей без дела не надо входить
в лавку за непослушание будут
подвергаться административному
в з ы с к а н и ю (с. 102)

Большевистские лозунги могут приводиться дословно, а «Вся власть Советам!» повторяется даже три раза (с. 85—87). Известный лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» пародируется и имеет следующий вид «прилетайте! соединяйтесь!»; при звуковой близости слов «пролетарии» и «прилетайте» у глагола «соединяйтесь» в этом случае на первый план выходит значение, синонимичное глаголу «совокупляйтесь». Изображая голоса и лозунги, Ремизов остается верен своей склонности к иронизированию и смело жонглирует элементами религиозными — теперь в их новой, социалистической форме — и мирскими.

Внутренняя связь с Блоком, опосредованно проявляющаяся в форме и стиле ремизовской хроники, приобретает ярко выраженный характер во фрагментах, непосредственно посвященных поэту, например, в главе «К звездам. Памяти Блока», написанной после смерти поэта. Опубликованная отдельно под названием «Ахру» в 1922 году в Берлине, она написана в форме продолжающегося разговора с поэтом и использована в хронике в качестве заключительного цикла. Ремизов признавал, что несходство темпераментов и характеров, каким бы глубоким оно ни было, отнюдь не мешало «неизбежному» родству между ним и Блоком. В лирическом отступлении Ремизов проводит аналогию между их несходством и огромным природным разнообразием самой России: ее огромные пространства — «озера и волшебные алтайские звезды, зачаровавшие необозримые русские степи», — были владениями Ремизова, тогда как «скандинавские скалы, северное небо и океан» принадлежали Блоку. Писатели, встречая друг друга на перекрестках русской истории, подтверждают свою непохожесть и разными своими одеяниями: Ремизов — русский, в костюме шамана, в островерхой лисьей шапке, выступает под бой бубна; Блок — европеец, в доспехах средневекового рыцаря, на которых изображен крест («Ахру», с. 17—18). Этот портрет представляет собой запоздалый ответ на посвященное Ремизову стихотворение Блока 1905 года «Болотные чертенятки», где оба приятеля представлены в виде страшно похожих друг на друга чертенят, «детей дубрав», «дурачков» в дурацких колпаках с «бубенцами разлук».[18]

Размышляя о судьбе, которая свела их в 1905 году в издательстве «Вопросы жизни» и не разлучала до 7 августа 1921 года, Ремизов усматривал

глубокую связь между своей хроникой и поэмой Блока: «И в решающий час по запылавшим дорогам и бездорожью России через вой и вихрь прозвучали наши два голоса — России — на новую страдную жизнь и на вечную память» (с. 509). Две песни — ремизовское «горькое слово над краснозвонной Русью» и блоковская «вихревая песня взбаламученной вздыбившейся России» вместе с «Петербургом» А. Белого, как очевидным подтекстом, представляют собой апофеоз царской России с ее двумя главными культурными антиномиями: глубокой духовной традицией и петровской насильственной европеизацией. Петербургский миф завершил свою двухвековую роль вовлечения писателей в историю.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ПЕТЕРБУРГСКОГО МИФА

Ремизов обращается к царствованию Петра Великого как к историческому и мифологическому явлению одновременно. Как летописец, Ремизов вводит так называемые «исторические документы» петровской эпохи, но главное внимание он вновь уделяет «маленькому» человеку. В «Петербурге» — главе, посвященной строительству города по приказу Петра, — Ремизова больше всего интересуют незаметные люди, воплощавшие в жизнь великий план Петра «догнать Европу»: инженеры и мастеровые, строившие подъемные мосты, ветряные мельницы и «русский Версаль» — дворец Монплезир и парк (с. 480—500). Они не только выполнили приказ Петра сделать «Россию похожей на Европу», они сделали больше, и теперь «Россия удивит Европу!» (с. 494). И хотя у этой главы есть подзаголовок «Петрова память», ее разговорный стиль и содержание превозносят и увековечивают не столько царя, сколько безымянных русских мастеровых. Примечательно, что глава, посвященная строительству Петербурга, помещена между главами, воздающими дань уважения Достоевскому и Блоку (здесь многократно повторяется слово «память»), из чего можно сделать вывод, что настоящим памятником эпохи является наследство, оставленное писателями и мастеровыми.

Подход Ремизова к истории в «Взвихренной Руси» свидетельствует о его вере в то, что писатель XX века призван стать воспреемником средневекового летописца в священной задаче обеспечения культурной непрерывности. Эта миссия писателя объясняет, почему Ремизов усеивает свой рассказ об историческом «летописном беспорядке» вставками, посвященными памяти русских классиков: Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Достоевскому, Тургеневу и Толстому. Некоторые из этих интерполяций представляют собой восторженные панегирики, как, например, главы, посвященные Блоку и Достоевскому, тогда как другие носят пародийный или шутливый характер. К последним принадлежат истории о современном Петербурге и взбунтовавшемся Акакии Акакиевиче, о простой краснощекой девушке Нюшке Засухиной, решившей

поменять свое имя и отныне зваться Анной Карениной (с. 321—322), и о горничной Ремизова Кате (с. 349—351), которая забывает томик Пушкина и гигантскую перчатку и оказывается мужчиной (намек на сюжет пушкинской поэмы «Домик в Коломне»). В одном из пассажей повествователь под маской Гусева велит другой горничной, Насте, сообщить сторонникам Керенского, предсказывающим гибель России, что народ не погибнет, «потому что есть Пушкин, Лев Толстой, Достоевский» (с. 397). То же самое Насте надлежит сделать, когда к власти придут большевики. Все упоминания классиков, возвышенные или пародийные, служат цели их увековечения.

Ремизов продолжает рассматривать многогранную историю петербургского мифа с его противоречивыми фольклорными и литературными источниками — легендами староверов, поэзией Сумарокова, Ломоносова, Державина и Пушкина, — в которых Петр Великий фигурирует то как антихрист, то как титан и герой. Нерусский город Петра воспринимался либо как химера, которая будет уничтожена огнем или водой, либо как величайший памятник его правления. Как мы видели в предыдущей главе, «Медный всадник» Пушкина представляет собой высшее выражение двух этих противоречивых тенденций: город как воплощение великих деяний и трагедии «маленького человека». Впоследствии, в прозе Гоголя и Достоевского на передний план выступает темное, трагическое видение Петербурга как города, который уничтожает личность. Негативное восприятие Петербурга доминирует в начале XX века в ремизовских «Крестовых сестрах» и «Плачужной канаве», в «Петербурге» Белого, в поэме Блока «Возмездие». В этих произведениях Медный всадник олицетворяет трагическую судьбу народа и ассоциируется с видениями Апокалипсиса.

Город Петра и Медный всадник ко времени Ремизова уже утвердились как символы разделения в истории России и в ее культурном сознании: «"Окно в Европу" оказалось окном не только в Европу, но, для литературы — окном прежде всего в саму Россию, в гущу противоречий ее исторической и социальной жизни».[19] Романы Ремизова 1910—1912 годов свидетельствуют о том, что Ремизов понимал это внутреннее противоречие. В «Крестовых сестрах» Маракулин, представляя пессимистический взгляд на прогресс, заверяет Медного всадника в том, что русский народ ничуть не изменился. В «Пятой язве» этот взгляд выражен еще отчетливее, а в «Петербурге» Белого и вовсе предсказан конец Петровской эпохи в русской истории.

Размежевание по принципу восток—запад в России стало важной составной частью глубоких внутренних противоречий, обострившихся в революционный период. В поэме «Скифы» Блок воплотил настроения тех, кто видел в грядущей буре очистительный вихрь с востока, уничтожающий рациональную цивилизацию Европы, расчищающий дорогу «азиатской» России. В «Апокалипсисе» Розанова, статье Р. Иванова-Разумника «Две России» и «Двенадцати» Блока звучит мистическая, ре-

лигиозная уверенность в рождении новой России, пришедшая на смену ремизовскому плачу по безвозвратно погибшей старой Руси. Однако, работая над своей хроникой, Ремизов предложил собственную интерпретацию исторической судьбы России. Для него надежда на новую Россию основывалась не на христианской модели, а была неотделима от мифа о Петре и древнего циклического, космического взгляда на историю.

В хронике Ремизова среди множества интерполированных текстов мы находим несколько ключевых фрагментов, написанных поэтической прозой (или свободным стихом), в которых автор размышляет о переходе от старой России к новой: «Красный звон», интерполированное «Слово о погибели земли русской», «О судьбе огненной. От слов Гераклита Эфесского» и «Петербург». За исключением гераклитовского текста, во всех названных интерполяциях имеются упоминания о пушкинском «Медном всаднике», особенно в связи с прославлением величия Петра. С другой стороны, Ремизов перекидывает мостик и к темной грани петербургского мифа, когда в его хронике несчастный гоголевский Акакий Акакиевич восстает в Петербурге 1917 года, как пушкинский Евгений восстал почти за век до него в «Медном всаднике». Кроме того, в главке под названием «Огненная Россия», посвященной памяти Достоевского и содержащей пространные размышления о его боли за «униженных и оскорбленных», Ремизов вновь вызывает духов Евгения и Акакия Акакиевича.

Учитывая прошлое предрасположение Ремизова к старой Руси и его в целом отрицательное отношение к царствованию Петра, читатель вправе удивиться столь радикальному пересмотру Ремизовым своего взгляда на Петровскую Русь как раз тогда, когда вся разрушительная сила революции обрушилась на страну. Ремизов уже более не осуждает Петра за отказ от вековых традиций; два пути исторического развития сливаются у него в единое целое. Написанное в декабре 1917 года стихотворение «Красный звон», помешенное в самом первом цикле хроники, озаглавленном «Весна-красна», открывается строфой, перекликающейся с прологом «Медного всадника», только здесь речь идет об ином памятнике:

Город святого Петра — Санктпетербург!
Полюбил я дворцы твои и площади,
тракты, линии, острова, каналы, мосты,
твою суровую полноводную Неву
и одинокий заветный памятник огненной скорби —
Достоевского... (с. 51—52)

Стихотворение заканчивается мольбой о том, чтобы страдающая отчизна, в терновом венце, обняла всех, кто приходит к ней в отчаянии. Петр несомненно тоже в стане страдающих — настало время преодолеть общественный раскол XVIII века.[20]

«Слово о погибели земли русской», написанное несколькими меся-

цами раньше, в октябре 1917 года, введено без названия в цикл «Москва». Здесь обращение к Медному всаднику непосредственно перекликается с «Петербургом» Белого: он «безумный ездок», который хочет «прыгнуть за море из желтых туманов гранитного любимого города, несокрушимого и крепкого, как Петров камень — над Невою, как вихрь стоишь, вижу тебя и во сне и въявь» (с. 180). Следующая строка, вероятно, адресована самому Петру: «Брат мой безумный — несчастлив час! — твоя Россия загибла». Хотя вся поэма в целом представляет собой плач по старой России, России православной духовности, теперь и Петр ассоциируется с этой утраченной Россией, и таким образом петровская и московская Русь мыслятся как единое целое. В «Слове о погибели земли русской» вновь звучит мотив греха и божественного возмездия, ставший центральным в двух последних романах-пророчествах Ремизова.

Соединение судеб двух Россий в этой поэме идет от той историко-философской традиции, которая настаивала на их сосуществовании в постпетровской культуре.[21] В лекции «Новизна и старина в России XVIII ст.», опубликованной в 1912 году и несомненно известной Ремизову, историк А. Кизеветтер писал, что петровские «регламенты, инструкции, указы» являли собой образ трансформации страны в «европеизированную Россию», вырастающую на «обломках разрушенной страны». Однако «документы, в которых записывались обыденные факты текущей жизни», являют совершенно иной образ: «С полувыцветших страниц этих документов, из-под внешней оболочки нового канцелярского жаргона на вас глядит старая московская Русь, благополучно переступившая за порог XVIII ст. и удобно разместившаяся в пределах петербургской империи».[22] Этот подход проливает свет не только на факт приятия Ремизовым Петра как органичного элемента истории старой России, но и объясняет его собственный подход к прочтению истории петровской Руси в первую очередь по документам повседневной жизни.

Но примирившийся с Петром писатель-пророк Ремизов еще не примирился с революцией. Он разделяет со страной ее сегодняшнюю скорбь: «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия. Душа моя запечатана» (с. 185). Его траур носит космический характер: «Время пропало, нет его, кончилось» и «Нету Бога» (с. 185–186). Страна «стерта с лица земли», и теперь любой может прийти и попытаться «возвести новую Россию». В финале «Слова», сила художественности и трагический настрой которого признавались даже теми современниками Ремизова, кто не разделял его пессимизма, пробивается луч надежды. Писатель начинает робко верить, что у него достанет терпения вынести это бремя, очистить свой разум и душу, пережить Апокалипсис («Слышишь храп коня?») и дождаться прихода новой России.

Безумный ездок! хочет прыгнуть за море
из желтых туманов, — он сокрушил ста-
рую Русь, он подымет и новую из пропада.

Слышу трепет крыльев над головой.
Это новая Русь —
Русский народ! настанет Светлый день! (с. 187)

В «Взвихренной Руси» Ремизов осуществляет впечатляющий эксперимент: соединяет и пересматривает народную и литературную версии петербургского мифа, радикально изменив свою собственную интерпретацию этого мифа, предложенную в «Крестовых сестрах». Пытаясь проникнуть в скрытый смысл событий, он обращается к древней традиции греческой философии (и в первую очередь к Гераклиту), с ее смесью аналитического мышления и религиозного мистицизма.[23] Ремизов в главе «О судьбе огненной» заявляет о своем принятии концепции вечного мирового огня, который закономерно вспыхивает и снова затухает. Захваченный и деструктивным, и созидательным аспектом огненного символизма, Ремизов следует гераклитовскому пониманию истории как циклической последовательности многократного разрушения и обновления. Эту концепцию он совмещает с христианским взглядом на историю как на цикл божественного возмездия и последующего искупления через страдание, но при этом он не оставляет в стороне главное — отличие христианского подхода, его эсхатологию.[24] Не пытаясь разрешить это противоречие, Ремизов упивается им, сочетая антитетические элементы, как прежде он смешивал элементы литературного и народного, письменного и устного, старого и нового.

В исследовании, озаглавленном «К истории связей мифопоэтической и научной традиции: Гераклит», В. Н. Топоров показал, что антитетическое мышление, являющееся стержневым в методе Гераклита, происходит из старой мифопоэтической традиции.[25] Топоров выдвинул гипотезу о том, что греческий философ искал «ритм целого, который позволил бы преодолеть бессмысленность мира частностей», искал гармонию в жизни человека и в космосе.[26] Одного этого достаточно, чтобы объяснить, чем Гераклит привлекал Ремизова, но греческий философ, кроме того, питал непреодолимый интерес к языку и этимологии и писал с силой и страстью, типологически близкой к заклинаниям шамана (оракула).[27] В обращении к эллинистическим источникам Ремизов, который глубоко интересовался философией и хорошо знал Гераклита и Эмпедокла[28], в данном случае идет по стопам Ницше; принимая же языческую западную традицию как живую модель для современной России, он совершает обходной маневр, перешагивая через упадническую буржуазную цивилизацию Европы.

Сходные мотивы побуждают Ремизова обращаться к Древнему Востоку. Его восток — не колыбель «желтой угрозы» и родина всё сметающих на своем пути монгольских орд; его восток — это источник культурных ценностей. В главе «Голодная песня», представляющей собой размышление о вечной борьбе человека, Ремизов вспоминает несчастного попрошайку-китайца на улицах Петербурга. Его переполняет щемящая

жалость к этому китайцу, которого он называет «брат мой голодный» (с. 250). Подобный сон о бедном китайце в «Пятой язве» вызывает в умирающем следователе Боброве (который являет собой alter ego автора) человеческое чувство сострадания, ломает наконец его роковую ханжескую разобщенность с необразованными людьми. Ремизов и сам переживает похожее превращение, когда «святой гнев» его «Слова» уступает место жалости: наказание Божье «надо принимать сердцем, не злорадствуя, а жалея» (с. 154). Не последнюю роль играет и тот факт, что китаец пришел из страны, «пережившей много веков, неизвестных и самой старой Европе», и в которой «учили с колыбели чтить слово и книгу» (с. 250).

Обращаясь к древней, дохристианской цивилизации Греции и Китая, Ремизов обретает веру в бессмертие его возлюбленной России и ее литературы. Почти два десятилетия спустя, когда вся Европа оказалась на краю пропасти, Уильям Батлер Йейтс в своем известном стихотворении «Ляпис-лазурь» (1936) также обратился к древнему Китаю. В поэме говорится о художественных творениях, которые переживают века и вспышки мирового огня:

... ибо не вечны
Творенья, — но веселы и беспечны
Творцы, что заново все творят.
Две фигурки китайцев, за ними — третья,
Вырезаны на ляпис-лазури,
Над ними цапля — знак долголетия
И горная цепь в миниатюре.
Третий китаец (слуга, вероятно)
Несет инструмент, похожий на цинь

Йейтс передает видение, доступное лишь избранным, художникам: сидя на вершине, они могут, «как с крыши, земные драмы обозревать». Все, что уничтожено внизу, у подножья, отстраивается заново, а они, невредимые, продолжают свою игру:

Глаза их, в сетке морщин, беспечны —
Прозрачные, древние их глаза.[29]
(Перевод Г. Кружкова.)

Как и эти посвященные, Ремизов, мудрец и эксцентрик, утверждает свое право художника на дистанцию и среди насилия продолжает свое писательское дело. Он неоднократно повторяет, что только творчество, несмотря на длительные перерывы и ежедневную борьбу за существование, поддерживает его. Его собственная работа и наследие великих писателей, перед которыми он преклоняется, обеспечат бессмертие России.

Активная, непрекращающаяся полемика вокруг революции пронизывает всю жизнь и неизбежно проникает в сны Ремизова. В одном из таких снов он слышит полные надежды слова Иванова-Разумника о том, что «вихрь несет весенние семена», и что «вихрь на Запад летит», и тут же он слышит слова Шишкова, который отвечает, что «уж народ-то больно дик, ничего не поделаешь» (с. 211). Солидаризируясь со скептической позицией последнего, Ремизов безусловно отвергает революционное насилие: «Она [революция] для человека — а человека топчет» (с. 68); «Нельзя же всех расстрелять» (с. 471). Он сохраняет свой скептицизм и в отношении революционных утопических надежд: «И самые головокружительные мечты — земля вот-вот превратится в рай, и настанет и на нашей улице праздник! — и самая неожиданная серая явь» (с. 371). И даже когда его вместе со всеми остальными затягивает в стихийный вихрь, который он должен принять как неизбежную «очистительную бурю», он, как истинный скиф, подтверждает свою свободу личного выбора: «Я сам [хочу быть] как вихрь, наперекор... Я свободный — свободный с первой памяти и легок, как птица в лете» (с. 98).

По мере продолжения полемики вокруг революции Ремизов не устает повторять о необходимости духовных перемен, тем самым вновь возвращаясь к центральной теме «Плачужной канавы»: «Никакие самые справедливейшие учреждения и самый правильный строй жизни не изменяет человека, если что-то не изменится в его душе — не раскроется душа и искра Божия не взблеснет в ней» (с. 122). Но несмотря на многократно повторяющееся утверждение, что революции не могут изменить человека, Ремизов убежден, что «без грозы пропад» (с. 160). Следовательно, он принимает неизбежное страдание «потому что так надо» (с. 310). При этом он, по-видимому, не уверен в своем ответе на знаменитый «проклятый» вопрос «человека из подполья» Достоевского, многократно повторяющийся в его хронике: «Революции или чаю?» И в конце концов Ремизов возвращается к авторитетной, сжатой формуле, равноприменимой к различным историческим этапам, чтобы показать, что анархическая и пассивная природа человека может измениться только под воздействием насилия. В чем бы ни заключалось это насилие, будь то «инквизиция — огнем, государство — законом, революция — декретом», Ремизов считает, что человек, прежде чем он начнет необходимую «новую жизнь», должен «встряхнуться с корня до макушки» (с. 466). Оставаясь как всегда гуманистом, он следующим образом квалифицирует это признание неизбежности применения силы: «Я не знаю, хорошо это или дурно, но я знаю, что это надо, и для живого человека это очень тяжело» .

Хотя Ремизов сохраняет двойственное отношение к утопическим посылкам революции, представляется, что он последовал за Блоком в своем понимании уникальности судьбы России, которой на том этапе

суждено было пройти через страдание. В предпоследней главе хроники, названной «В конце концов» и следующей за главой, посвященной Блоку, Ремизов приводит обрывки обывательских разговоров о судьбе России. Говорящие, русские эмигранты в Берлине, не устают оплакивать свои личные утраты, и в ответ на это Ремизов говорит, что не жалеет того немногого, что потерял, поскольку взамен приобрел «жарчайшие чувства», а с ними — слова и сны (с. 517). Он добавляет, что понять это может только тот, кто пережил революцию. В одном из своих воображаемых разговоров с Блоком Ремизов вспоминает жалобу поэта на то, что писать стало невозможно, и признается, что эмиграция сделала писательство невозможным и для него: ведь он теперь живет в «пустыне» далеко от дома, «где что-то происходит», и в заключение Ремизов приходит к неутешительному выводу, что «если судьба погибнуть, так уж лучше погибать у себя, на миру, в России» (с. 503). Тоска по дому — главный мотив разговоров и переписки между Ремизовым и Борисом Пильняком, который посетил Берлин в 1922 году, а впоследствии посвятил своему учителю Ремизову мемуары под названием «Третья столица».[30]

Чтобы выразить те эмоции и поэтические впечатления, которые дала ему революция, Ремизов создает великолепный словесный образ мистического космического вихря. Подобно Гераклиту, он опирается на древние мифопоэтические корни слов. Он объясняет склонность россиян к бунту их ощущением «тесноты» мира, их «верой в бурю» и их стихийным стремлением к освобождению (с. 517). Чтобы передать это чувство стихийной жажды свободы в понимании, близком к пониманию Достоевского, Ремизов строит ассоциативное гнездо слов, играя на звуковом сходстве и этимологии.[31] Слово «теснота» имеет коннотацию «метафизическая неудовлетворенность» и является ключевым и для Блока, и для Достоевского. Оно находится в оппозиции к слову «воля», которое также связано с пространственной коннотацией «простор». Для Ремизова «теснота» находится в оппозиции ко всему, что ассоциируется со стихийной, скифской, «взвихренной Русью».

Упоение бурей, которая несет обновление творчеству, в значительной мере нейтрализуется упоминаниями о мучительной, гнетущей повседневности (с. 140—141). Особенно тяжело он переживал утрату личной духовной неприкосновенности. Ремизов пишет, что во время обыска в его квартире были просмотрены все его рисунки. Писатели назначались в многочисленные комитеты, нагружались разнообразными бюрократическими обязанностями. Ремизов и Блок служили в Театральном отделе (ТЕО) при Народном Комиссариате Просвещения.[32] Больше всего его тревожили потери личного времени: «Есть особенная “художественная казнь” для писателей — это отрывать и рассеивать, ни на минуту не давая человеку сосредоточить мысли» (с. 140). В своей посвященной Пушкину юбилейной речи «О назначении поэта» Блок говорил о той «тайной свободе» и необходимости «покоя и воли», о которых в

свое время писал и сам Пушкин.[33] В тот же год Замятин написал яркую статью «Я боюсь», в которой спрашивал, что стало бы с русскими классиками, если бы и к ним предъявлялись такие же требования. В литературных кругах росла тревога в связи с ограничениями творческой свободы; беспокойство еще больше усилилось после смерти Блока и расстрела Гумилева.

На протяжении всей своей хроники Ремизов размышляет о мрачных последствиях неуважения к литературному творчеству и девальвации языка в первые годы революции. Для того, чтобы в полной мере выразить тревогу, он вновь прибегает к испытанному литературному приему — цитированию будто бы найденной рукописи, что придает тексту ауру подлинности. Самым впечатляющим примером ремизовской сатиры являются впервые опубликованные в «Кукхе» «Манифест и конституция» пародийного литературного общества, «официально» организованного Ремизовым в 1917 году — Обезьяньей Великой и Вольной Палаты (сокращенно «Обезвелволпал»). Появление этих рукописных документов в хронике связано с известным эпизодом задержания и ареста чекистами в феврале 1919 года сначала Иванова-Разумника, а потом Ремизова, Блока, Замятина, историка литературы Венгерова и художника Петрова-Водкина. Все они были членами Палаты, и сообщение об этом происшествии зафиксировано в уставе общества, который может служить великолепным образцом канцелярского стиля.

«Найденная рукопись» является единственным примером развернутой сатиры в хронике, хотя в 1917 году Ремизов написал несколько небольших сатирических рассказов, публиковавшихся в газетах партии социалистов-революционеров, пока власти их не запретили.[34] Рукопись, оригинал которой был якобы написан глаголицей или «эфиопским» алфавитом, следует традиции «остранения» XVIII века, примерами которой могут служить «Путешествия Гулливера» Свифта, «Персидские письма» Монтескье и «Кандид» Вольтера; в рукописи рассказывается об идеальном социальном устройстве в обезьяньем царстве, основанном на анархии, «подчиненной строгим правилам, которым каждый подчиняется совершенно добровольно» (с. 294). В рукописи осуждаются попытки создания социального устройства, предпринимаемые «этими глупцами» — человеческими существами, которые не сумели организовать общество на рациональной основе: «Представьте... они стали не облегчать себе жизнь, а затруднять, причиняя всевозможные насилия во имя свободы и заставляя каждого заниматься неестественным ему делом». Конечно, в следующем пассаже Ремизов имеет в виду интеллигенцию и писателя: «Я никогда не унижусь до того, чтобы когда-нибудь захотеть стать человеком», и далее: «Нужно сказать правду, превратиться из человека в обезьяну не так уж трудно, хотя и не легко отказаться от предрассудков, связанных с чванной человеческой породой. Преимущества же обезьян, если взглянуть трезво, безусловно выше человеческих» (с. 294—295). Не последнее место среди преимуществ обезьяньего царства зани-

мает утопическое, анархическое пространство, на котором «уничтожены все границы, пограничные посты и визы — иди, куда пожелаешь, живи, как хочешь». Этот манифест представляет собой наиболее резкое заявление писателя о необходимости свободы и непримиримом отрицании всяческих ограничений, заявление тем более горькое, что произнесено оно в условиях жесткой политической несвободы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей последней статье «Без божества, без вдохновенья», написанной незадолго до смерти в 1921 году, Александр Блок, оценивая вклад Ремизова в развитие русской мысли, поставил его в ряд с теми, кто олицетворял «синтетическую русскую культуру», где неразлучимы не только «живопись, музыка, проза, поэзия», но еще и «философия, религия, общественность, даже — политика».[1] Мы видели, что синкретизм был определяющим в творчестве Ремизова с самого начала, хотя в последних трех романах 1910 — 1918 годов произошло значительное расширение сферы его интересов, включивших теперь в себя и вторую названную Блоком группу. Всеохватывающий синкретизм достигает своего пика во «Взвихренной Руси», повествовании о распаде, где культурная память, литературные реминисценции и исторические отсылки становятся особенно важными. Здесь Ремизов продолжает свои размышления о человеческом существовании, сосредоточиваясь более всего на главнейшем из «проклятых» российских вопросов: «можно ли изменить человека?» Хроника, одно из самых новаторских произведений революционной России, сама представляет синтез ремизовского мифопоэтического подхода к творчеству, его «радикального ретроспективизма»[2] и широко известной ремизовской парадоксальности. Даже отходя от жанра романа, Ремизов вновь нашел вдохновение в источниках творчества, на которые он опирался с самого начала — в снах, легендах и игре.

Сохранить историческую память и обеспечить культурную непрерывность — в этом видели свою главную задачу многие писатели во время революции, и особенно беспокоил этот вопрос акмеистов. О. Мандельштам в своей статье 1921—1922 годов «О природе слова» идентифицировал язык с историей, в частности с культурной историей, полемизируя с Петром Чаадаевым, который говорил, что «у России нет истории». Мандельштам возражал, что «столь высоко организованнный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история».[3] Далее в своей статье Мандельштам упоминал Василия Розанова, писателя, который понимал необходимость сохранения «философской куль-

туры» языка, или того, что Мандельштам называл «эллинистической природой русской речи»: «...внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое, как священное...»[4] Высокая оценка Мандельштамом Розанова в равной степени применима и к Ремизову. Понятие «внутренний, домашний эллинизм» вполне адекватно и по отношению к Ремизову в связи с его страстным стремлением привнести исконный разговорный русский в литературу и ориентацией на греческого философа Гераклита.

Авторы опубликованной в 1974 году и посвященной акмеизму статьи «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» рассматривают то неординарное значение, которое придается памяти в контексте русской культуры: «Память, воспоминание это не только... нечто в человеке, позволяющее соотнести его с историей, но и глубоко нравственное начало, противостоящее беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности».[5] Аналогичные убеждения и обусловили ту добровольно принятую на себя миссию носителя культурной памяти, о которой не раз говорил Ремизов. На смену авторитету пророка-обличителя XVII века из двух его последних романов пришел авторитет писателя, взявшего на себя священную роль хранителя памяти.

Ремизовскую синкретическую хронику «Взвихренная Русь» можно по праву считать одним из самых примечательных текстов революционного периода. Широкий круг поднятых здесь вопросов, различные жанровые интерполяции («подлинные» документы, поэтическая проза, прозаические поэмы и различные формы сказа), сосредоточение на деталях повседневной жизни, словесная игра и манипуляции временными и пространственными перспективами делают эту работу шедевром повествовательного и словесного экспериментирования. Вместе с ранними работами Ремизова эта хроника оказала влияние на творчество Всеволода Иванова, Бориса Пильняка, Евгения Замятина и Серапионовых братьев, которые были дружны с Ремизовым и по его предложению приняли имя гофмановского отшельника.[6]

Ремизовские эксперименты с границами жанров повествовательной прозы несомненно приблизили кризис романа в двадцатые годы, когда в прозе стали доминировать фрагментарные, лишенные временной последовательности короткие формы. Осип Мандельштам объяснял этот кризис тем, что в период бурных исторических перемен личность утрачивает биографию. В 1925 году Пастернак в своем романе в стихах «Спекторский» попытался опровергнуть этот тезис в надежде на «возможность индивидуальной повести, т. е. фабулы об отдельных лицах». Но как это показал Лазарь Флейшман в своей работе «Пастернак в двадцатые годы», история литературы встала на пути замысла Пастернака, который завершился темой «восстания времени против человека».[7] Критики, как марк-

систского, так и формалистического направления, выражали озабоченность кризисом прозы. Тынянов в своей статье 1924 года «Литературное сегодня» говорил о «потере ощущения жанра».[8] Почти тридцать лет спустя Николай Андреев назвал Ремизова «губителем жанров»: «Ремизов производит систематическую ломку жанров. Он нарочно (может быть, из "озорства", а вернее, по инстинкту) соединяет будто бы несоединимое, приводя в гнев литературных консерваторов, в недоумение читателей, в устрашение критиков».[9] В своих экспериментах с повествованием и жанром Ремизов был близок Белому, который после своих «Симфоний» и «Петербурга» в постреволюционный период занялся написанием автобиографической прозы. «Взвихренная Русь» знаменует собой появление литературных мемуаров, необычного синкретического жанра постреволюционного времени; Шкловский и Пильняк последуют по пути Ремизова, в том же направлении пойдут и такие крупные поэты, как Белый, Мандельштам, Цветаева и Пастернак.[10] В эпоху, когда история, казалось, угрожает личности, русские писатели видели свой долг в летописании, в том, чтобы ввести существующую историческую реальность в личностный, культурный контекст, придать событиям тот смысл, который открылся им самим.

Ремизов уехал из России в 1921 году с надеждой вернуться назад. Во всех более поздних мемуарах он не устает повторять о своей решимости не покидать страну навсегда. И все-таки он прожил в Париже до конца жизни. За годами революции, которые несмотря на все тяготы жизни несомненно стали наиболее продуктивным периодом, временем творческого раскрепощения, последовали еще тридцать плодотворных лет творчества. Тем не менее «Взвихренная Русь» остается одним из наивысших литературных достижений Ремизова, предвосхищая его автобиографические шедевры парижского периода: «Подстриженными глазами», «Иверень», «Мышкина дудочка». Охватывая широкий круг вопросов, «Взвихренная Русь» вместила в себя все многообразие исторической эпохи, которая грозила уничтожить — и уничтожила — множество жизней, но которая еще и дала толчок развитию искусств. В Париже книга была встречена как выдающаяся работа о революции, одна из лучших работ Ремизова.[11] Наблюдательность и отстраненность Ремизова дали ему возможность создать произведение, в котором слышны все голоса эпохи — от голоса простого уличного прохожего до голоса пропагандиста-большевика. И в этом круговороте писатель мастерски сохраняет независимость сознания, непоколебимую веру в высшую и безусловную свободу слова.

Хроника убедительно свидетельствует, что Ремизов верил в возможность только одной утопической революции, к которой он всей душой стремился, — «революции слова». Позднее в «Пляшущем демоне», книге, посвященной танцу, языку и музыке, он так писал об этом своем стремлении: «Сколько у меня было надежд, как верил я, что революция подымет и соберет слова со всей русской земли, и то, что раньше счита-

лось “областным”, станет в свете таланта “литературным”: какое богатство слов, и у каждого слова, как у листья, слова-оттенки».[12]

Эти надежды воплотились не только в творчестве самого Ремизова, но и в выдающейся постреволюционной прозе молодых писателей, считавших Ремизова и Белого своими учителями. Революция ознаменовала важный поворотный момент в жизни Ремизова, дав ему возможность почувствовать себя не таким изолированным, отринуть, по крайней мере временно, маску исключительности и признать постфактум, что его «Плач девушки...», написанный в 1902 году, не канул без следа, потому что «по русским просторам много живет моих сыновей».[13] В своих мемуарах «Горький среди нас» Константин Федин, один из Серапионовых братьев, писал о разговоре с Ремизовым, состоявшемся в 1921 году незадолго перед его отъездом в эмиграцию. Ремизов говорил молодому Федину с видом человека, «посвящающего его в потаенные свои убеждения»: «Ну вот и молодые появляются... Я всегда говорил — погодите, придут, откуда никто и не ждет... Я счастлив, что был прав, что вижу теперь как вы все рождаетесь, что стою при самом начале, при родах, и что буду кого-нибудь повивать, как бабка. Счастлив, счастлив».[14] Готовясь покинуть Россию, Ремизов радовался тому, что процесс литературного развития будет продолжаться и впредь и пойдет по пути, который он сам помогал прокладывать.

Три десятилетия спустя Ремизов оглядывался на полвека своей писательской деятельности как на значительное явление в долгой истории русской словесности. Теперь он мог отчетливо видеть свою «словесную тропу», протянувшуюся от Епифания Премудрого из XIV века в настоящее время, где вместе с ним по ней идут его современники — Белый, Хлебников и Маяковский, а также Розанов и Пастернак. Все они оставили заметный след в литературном языке: «Русская речь вывернута и перевернута — новое восприятие».[15] Так оценивал Ремизов свой вклад в единственную революцию, которая, по его мнению, стоила того, чтобы посвятить ей жизнь: перманентную революцию в искусстве слова.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. 17 июля 1913 года в газете «Русская молва» (№ 213) была опубликована рецензия Б. Эйхенбаума «Страшный лад», посвященная разбору литературного дебюта Е. Замятина — повести «Уездное», о которой, в частности, говорилось: «Мы видим в ней утверждение некоторой литературной "школы". Замятин — ученик Ремизова, и его-то школу он утверждает. Школа эта отвергает лирический стиль рассказа. Рассказчик не только беспристрастен, каким должен быть художник, но и бесстрастен. Не так давно автор волновался и страдал в своих произведениях больше, чем его герои, и не старался скрывать это. Так было у Андреева. Теперь мы переходим совсем к иному стилю. Недаром Ремизов так долго и упорно читает русские сказки. Здесь — сокровищница для его "школы". Здесь не рассказчик, а "сказитель". Он закрывает глаза, когда ведет свой рассказ, и никому нет дела до его собственной души. Это — истинный эпос, и вот к нему-то обращается теперь наша художественная проза» (цит. по : Эйхенбаум Б. Страшный лад // *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 290).

2. *Woolf V.* Mr.Benett and Mrs.Brown // Collected Essays. London, 1966.Vol. 1. P. 321.

3. *Bradbury M., McFarlane J.* The Name and Nature of Modernism // Modernism. 1890–1930 / Eds. M. Bradbury and J. McFarlane. New York, 1976. P. 29.

4. *Ремизов А.* О разных книгах // Воля России. Прага, 1926. № 8–9. С. 230.

5. *McLean H.* Nikolai Leskov. The Man and His Art. Cambridge, Mass.; London, 1977. P. 155.

6. См.: *Синявский А.* Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. Greta N.Slobin. Columbus, 1986. P. 25–39.

7. Цит. по: Мандельштам О. Э. О природе слова // *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 245.

8. См. об этом : *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 11–12, 103–144.

9. Цит. по: *Mirsky D. S.* A History of Russian Literature. London, 1986. P. 478 (1-е изд.: London, 1926).

10. *Дейч А.* Арабески времени // Звезда. 1968. № 12. С. 189, 191–192.

11. *Carlisle O.* A Voice from the Third Emigration: Interview with Sinyavsky // The New York Times Book Review. 1977. 30 Oct. P. 15.

12. См.: *Марков В. Ф.* Неизвестный писатель Ремизов // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 13–18.

13. Обзор русской критики см: *Aronian S.* The Russian View of Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1985. Vol. 18. P. 3–15.

14. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. М.,1990. Т. 1. С. 411.

15. Подробнее о русском литературном сообществе в Берлине см: Русский Берлин. 1921–1923. Ред. Л. Флейшман, Р. Хьюз и О. Раевская-Хьюз. Париж, 1983.

16. См.: *Кодрянская Н.* Встречи с Буниным // Иван Бунин. Литературное наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 343. Подробнее о различиях позиции Ремизова и Бунина в вопросе о русском языке см.: *Raevsky-Hughes O.* Aleksei Remizov's Defense of the Russian Language // Language, Literature, Linguistics. In Honor of

Francis J.Whitfield on his Seventieth Birthday / Ed. Michael S.Flier and Simon Karlinsky. Berkeley, 1987. P. 196.

17. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 118.

18. Первая и до сих пор не утратившая своей научной актуальности попытка представить целостную, несмотря на принципиальную фрагментарность подачи материала, концепцию ремизовского творчества была предпринята еще в 1959 году в книге Н. В. Кодрянской «Алексей Ремизов», которая, по существу, инспирирована самим писателем и основывается на записях бесед с ним, отрывков из его дневников, писем, инскриптах. Именно поэтому в значительной степени эта книга является отражением авторской посмертной воли в отношении интерпретации собственного жизненного и творческого пути. Исследование ремизовского наследия в СССР началось с републикации его литературных переложений древнерусских повестей в узкоспециальных академических изданиях (см. *Лурье Я. С.* А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат»// Русская литература. 1996. № 4. С. 176—179; *Дмитриева Р. П.* «Повесть о Петре и Февронии» в пересказе А. М. Ремизова // ТОДРЛ. 1971. Т. XXVI. С. 155—176; *Грачева А. М.* 1) Повесть Ремизова «Савва Грудцын» и ее древнерусский прототип // ТОДРЛ. 1979. Т. XXXIII. С. 388—400; 2) «Повесть о Бове Королевиче» в обработке А. М. Ремизова // ТОДРЛ. 1981. Т. XXXVI. С. 216—222; 3) Древнерусские повести в пересказах Ремизова: Ремизов А. М. «Савва Грудцын» // Русская литература. 1988. № 3. С. 110—134); причем, как правило, эти произведения анализировались прежде всего с точки зрения медиевистики. Поводом для «возвращения» имени Ремизова в историю русской литературы и одновременно причиной столь пристального внимания именно к этой стороне его творчества отчасти послужили контакты писателя с археографом, основателем Древлехранилища Пушкинского Дома В. И. Малышевым, относящиеся к 1957 году (подробнее об этом см.: *А. М. Ремизов.* Письма к В. И. Малышеву / Публ. С. С. Гречишкина и А. М. Панченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 203—215). В 1977 году в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год» было опубликовано составленное С. С. Гречишкиным описание хранящегося здесь архива Ремизова (с. 20—45), которое на протяжении многих лет оставалось единственным источником сведений об этом собрании. Тогда же в связи со столетием со дня рождения писателя издательство «Художественная литература» выпустило первый за послереволюционные годы однотомник Ремизова «Избранное» (М., 1977), подготовленный Ю. А. Андреевым. В 1981 году во второй книге блоковского тома «Литературного наследства» (т. 92) была опубликована его переписка с Ремизовым 1905—1920 годов (публикация и комментарии А. П. Юловой), значение которой трудно переоценить не только благодаря богатству материала. В предпосланной ей вступительной статье З. Г. Минц история взаимоотношений этих двух крупнейших представителей литературы Серебряного века впервые рассматривается в контексте важнейших философских, эстетических и жизненных проблем, доминировавших в предреволюционные десятилетия. Предложенная здесь концепция во многом определила направление последующих ремизоведческих исследований. Освоение эпистолярного наследия писателя продолжалось в конце 80-х — начале 90-х годов. За этот период были изданы его письма к В. В. Перемиловскому, а также переписки с А. М. Горьким, Л. И. Шестовым и В. Я. Брюсовым (см. библиографию). Кроме того, к настоящему времени в научный оборот введен ряд важных архивных материалов, позволяющих по-новому осмыслить творчество Ремизова. По вполне понятным причинам активное изучение ремизовской прозы западными славистами началось несколько раньше. Вслед за монографией К. Гейб (1970), в

которой анализировались формальные аспекты стилистики писателя, появились статьи С. Арониан, Р. Бейли, А. Д'Амелия, Х. Лампля, А. Пайман, О. Раевской-Хьюз, А. Шейна и К. Шок (см. библиографию), посвященные специфическим проблемам жанра и стиля его произведений. В 1976 году в Копенгагене были опубликованы письма Ремизова и Брюсова к О. Маделунгу, содержащие бесценную информацию о первом десятилетии творчества писателя. Эта тема получила развитие в продолжающейся до настоящего времени публикации «отредактированных» и прокомментированных Ремизовым собственных писем к жене, которую готовит к печати А. Д'Амелиа. Петербургский период жизни писателя подробно исследуется в известной биографической статье Х. Лампля «Remizovs Peterburger Jahre. Materialen zur Biographie» (1982). Особое значение для исследователей имеет библиография произведений Ремизова, составленная Е. Синани (1978). Современный американский читатель познакомился с творчеством Ремизова в 1973 году в выпуске «The Triquarterly», благодаря А. Шейну и переводам М. Гинзбург. А в 1985 году вышел в свет отдельный том переводов его произведений на английский язык под редакцией С. Арониан. В 1980-е годы, помимо многочисленных отдельных публикаций, были выпушены два специальных сборника научных статей о творчестве писателя: девятнадцатый том «Russian Literature Triquarterly» (1986) под редакцией С. Арониан, и «Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer» (1987) под редакцией Г. Слобин. В России подобное издание («Алексей Ремизов. Исследования и материалы»; ответственный редактор А. М. Грачева) появилось в 1994 году. В том же году в Польше вышла монография *H. Waszkielewicz,* Modernistyczny starowieca. Krakow, 1994. Из недавних российских изданий Ремизова и исследований его творчества отметим следующие: *Грачева А. М.* Судьба России в литературе 1910-х гг. (повесть А. Ремизова «Пятая язва») // Литература и история. (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб., 1992. С. 229–249; *Грачева А. М.* Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица. Биограф. альманах. Вып. 3. М., СПб., 1993. С. 419–447; *Обатнина Е. Р.* От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // Лица. Биограф. альманах. Вып. 3. М., СПб., 1993. С. 448–465; Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 2. С.133–169; *Ремизов А. М.* Избранное / Сост. А. А. Данилевский. Л., 1991; Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. Спб. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). 1994.

19. Разделение произведений Ремизова на две категории — «производные» и «непроизводные» — было предложено Алексом Шейном см.: *Shane A.* An Introduction to Aleksei Remizov // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972 / Eds. S.Karlinsky and A.Appel. Jr. Berkeley; Los Angeles; London, 1977. P. 12.

20. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89, 90.

21. Там же. С. 89.

22. См. некролог Ремизову в «The London Times» (November, 28, 1957: 12). Первоначально повесть была опубликована под названием «Неуемный бубен» в «Альманахе для всех» (Спб., 1910. Кн. 1) и вошла в первый том «Сочинений» писателя (СПб., 1910). В 1922 году в Берлине вышла в свет отдельным изданием под названием «Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове. Неуемный бубен» .

23. *Brooks J.* Readers and Reading at the End of the Tsarist Era // Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914 / Ed. W.Mills Todd III. Stanford, 1978, P. 106.

24. *Измайлов А. А.* Старорусские кружева (Быль и легенда А. М. Ремизова) // Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913.

С. 101, 91, 89.

25. *Гофман М. Л.* Создатель ритмической прозы // Посев. 1957, 23 июня, № 25.

26. *Mirsky D. S.* A History of Russian Literature. P. 484.

ГЛАВА 1. ЖИЗНЬ И ЛЕГЕНДА ПИСАТЕЛЯ

1. Ср.: «Писатель и человек. Так повелось судить человека, ремесло которого — слово. <...> правильно ли такое деление: человек и писатель? Писатель в своих произведениях дает все заветное, человеческое» (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 90).

2. Там же. С. 117.

3. На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло/ Подг. текста и коммент. А. Д'Амелия // Europa orientalis. 1987. VI. С. 246.

4. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 90, 125.

5. Там же. С. 124.

6. Из дарственной надписи В. И. Малышеву на экземпляре книги «Подстриженными глазами», хранящемся в библиотеке Пушкинского Дома. Полностью она приведена в публикации С. С. Гречишкина и А. М. Панченко «А. М. Ремизов. Письма к В. И. Малышеву» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 210).

7. Впервые это эссе под назв. «Пятидесятилетие со смерти Тургенева. Тургенев-сновидец» было опубликовано в 1933 году в журнале «Числа» (№ 9). Цит. по: *Ремизов А.* Огонь вещей. Париж, 1954. С. 139.

8. *Crone A. L.* Remizov's «Kukkha»: Rozanov's «Trousers» Revisited // Russian Literature Triquartly. 1986. Vol. 19. P. 197.

9. *Евреинов Н.* Театр как таковой. СПб., 1913.

10. *Ходасевич В.* О символизме // Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 156

11. *Безродный М.* Генезис лейтмотивов у А. М. Ремизова // Сб. тр. СНО Филол. ф-та. Русская филология V. Тарту, 1977. С. 109.

12. Подробнее об этом см.: *Bruss E. W.* Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimor; London, 1976. P. 6–7.

13. *De Man P.* Autobiography as De-facement // Modern Language Notes, 94, 5 (December, 1979). P. 290.

14. *Раевская-Хьюз О.* Последняя автобиографическая книга А.М. Ремизова // Ремизов А. Иверень. Berkeley, 1986. С. 284

15. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 124.

16. Подробнее об этом см. комментарий О. Раевской-Хьюз в кн.: *Ремизов А.* Иверень. С. 316.

17. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 78.

18. Там же. С. 77.

19. <Автобиография А. М. Ремизова 1912 г.> // Лица. Биограф. альманах. Вып. 3. М., СПб., 1993. С. 439.

20. *Jakobson R.* Retrospect // Jakobson R. Selected Writings. Vol. 4. The Hague; Paris, 1966. P. 638–639.

21. *Armstrong A. H.* An Introduction to Ancient Philosophy. Boston. 1963. P. 123.

22. *Bachelard G.* The Psychoanalysis of Fire. Boston, 1964. P. 16.

23. Ibid. P. 40.

24. Ibid.

25. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie. Paris, 1960. P. 35.

26. *Минц З.* Переписка с А. М. Ремизовым // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. Литературное наследство. Т. 92. М., 1981. С. 96.

27. *Rannit A.* Ten Drawings: Aleksei Remizov // Images of Aleksei Remizov / Ed. G. N. Slobin. Amherst, Mass., 1985. P. 25–30.

28. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 139–140.

29. *Эйзенштейн С.* Автобиографические записки. // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. М., 1964. т. I. С. 213. Цит. по: Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Eds. Jan Van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 127.

30. Ibid. P. 126. Цит. Вяч. Вс. Ивановым по запискам С. Эйзенштейна «Зараза моих теоретических положений» (архив П. М. Аташевой).

31. См.: *Раевская-Хьюз О.* Волшебная сказка в книге А. Ремизова «Иверень» // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 42.

32. Письмо от 28 января 1957 г. См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 309.

33. <Автобиография... 1912 г.>. С. 440–441.

34. Подробнее о периоде ссылки см.: *Гречишкин С. С.* Архив А.М.Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л. 1977. С. 20–45. Об этом и петербургском периоде см. также: *Lampl H.* A. M. Remizov: A Short Biographical Essay. 1877–1923 // Russian Literature Triquarterly. 1986. Vol. 19. P. 7–60.

35. *Раевская-Хьюз О.* Волшебная сказка в книге А. Ремизова «Иверень». Р. 44.

36. Рассказ О. М. Сомова «Кикимора (рассказ русского крестьянина на большой дороге)», пересказанный Ремизовым в «Иверне», был опубликован в «Северных цветах на 1830 год» (СПб., 1829). См. комментарии О.Раевской-Хьюз в кн.: Ремизов А. Иверень. С. 337.

37. Исторический обзор жанра приводится в: *Greene T. M.* Spenser and the Epithalamic Convention // Edmund Spenser's Poetry / Ed. Hugh Maclean. New York; London, 1968. P. 641–650.

38. См.: *Bloom H.* Anxiety of Influence. New Haven; London, 1981.

39. *Резникова Н. В.* Огненная память. Berkeley, 1980. P. 51.

40. Письмо 1938 года. Архив Н. В. Резниковой, Париж.

41. Тетрадь СПРД, III. 1945. Архив Н. В. Резниковой, Париж.

42. Тетрадь № 10 «Северные Афины». Запись 7 июня, Херсон. Архив Н. В. Резниковой, Париж.

43. Информацию об этом периоде см: Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. Алберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. P. 13–16.

44. Цит. по: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 41.

45. О влиянии Пшибышевского в России см.: *Baranski Z.* Literatura Polska w Rosji na przelomie XIX i XX wieku // Wroclawskie Towarzystwo Naukowe. Ser. A, No 78. Wroclaw, 1962. S. 121–126. См. также: *Slobin G. N.* Polish Decadence and Modernist Russian Prose // American Contribution to the Tenth International Congress of Slavists / Ed. J. G. Harris. Columbus, 1988. P. 381–391.

46. *Метерлинк М.* Теплица. Стихотворения в переводе русских авторов // Бесплатные приложения к журналу «Звезда» (1903, № 6). С. 142–146; а также: *Метерлинк М.* Сочинения: В 3 т. (перевод Л. Вилькиной). СПб., 1906. Т. I. С. 331–336. Цит. в: *Lampl H.* Innovationsbest-rebungen im Gattungssystem der russischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts — am Beispiel A. M. Remizovs // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1978. Bd. 24. P.160.

47. Дневниковая запись от 28 мая 1903 года. Тетрадь № 10: «Северные Афины»

(Усть-Сысольск — Вологда, 1900—1903). Архив Н.В.Резниковой, Париж.

48. См.: РГБ (Рукописный отдел). Ф. 386, ед. хр. 13.

49. Цитата из письма А. М. Ремизова В. Я. Брюсову от 18 августа. См.: Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 15.

50. Там же. С. 30.

51. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 163.

52. Там же. С. 149.

53. *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 28. С. 377.

54. Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 26.

ГЛАВА 2. В ПОИСКАХ НОВОЙ ПРОЗЫ

1. *Мережковский Д.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

2. *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 35—36.

3. *Gray C.* The Russian Experiment in Art: 1863—1922. London, 1976. P. 65.

4. *Grossman J. D.* Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley; Los Angeles; London. 1985. P. 262.

5. *Mirsky D. S.* A History of Russian Literature. P. 476.

6. *Bradbury M., McFarlane J.* The Name and Nature of Modernism. P. 29.

7. *Белый А.* Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 400.

8. Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. Ред. Б. А. Бялик. М., 1968. С. 100.

9. *Толстой Л.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 57. С. 9

10. Там же. С. 9

11. *Шкловский В.* Zoo или письма не о любви, или Третья Элоиза. Берлин, 1923. С. 28.

12. *Ремизов А.* Иверень. С. 21.

13. Цит. по: *Розанов В.* Опавшие листья. Берлин, 1930. Т. 2. С. 252.

14. *McLean H.* Nikolai Leskov. The Man and His Art. P. 155.

15. *Андрей Белый.* Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 1—4.

16. *Эйхенбаум Б.* О прозе М. Кузмина // О литературе. М., 1987. С. 348

17. См.: *Hughes R.* Bely's Musical Aesthetics // Andrey Bely: A Critical Review / Ed. by G. Janecek. The Univ Press of Kentucky. А также: Karlinsky S. Symphonic Structure in A. Bely's «Pervoe svidanie» // California Slavic Studies. 1971. № 6. Pp. 61—70.

18. Ян Мукаржовски в своей статье «Звуковой аспект поэтического языка» (Jan Mukarzovsky. The Sound Aspect of Poetic Language) обращает внимание на эти приемы символистов, использовавших пунктуацию, как «графические символы, соответствующие интонации в тексте» . См.: *Mukarzovsky J.* On Poetic Language. Ed. and trans. by J. Burbank and P. Steiner. Lisse, 1976. P. 31.

19. Исторический обзор визуальных экспериментов в новейшей русской литературе см.: *Janecek G.* The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments: 1900—1930. Princeton, 1984.

20. См.: *Kovac A.* Bely's Symphonies: 1899—1908. A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Bern; Frankfurt; Munich, 1976. P. 65.

21. *Rosenthal B. K.* Richard Wagner and the Modernist Theatrical Aesthetic // Canadian-American Slavic Studies. 1985. Vol. 19. № 4. P. 384—398.

22. *Ремизов А.* Встречи. Paris, 1981. С. 175—183.

23. *Аничков Е.* Последние побеги русской поэзии // Золотое руно. М., 1908.

№ 2. С. 51.

24. Там же. С. 50—53.

25. *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.; London, 1984. P. 33.

26. Об отношении к Ницше в России см.: *Rosenthal B. G.* (ed.). Nietzsche in Russia. Princeton, 1986; *Clowes E. W.* The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890—1914. Dekalb, 1988. Ремизов впервые открыл для себя Ницше в 1892 году. Позднее он перевел «Так говорил Заратустра», но перевод этот так никогда и не был опубликован; совместно с Всеволодом Мейерхольдом он перевел книгу А. Роде «Гауптман и Ницше» (М., 1902).

27. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. Собр. соч. / Ред. Д. Иванов и О. Дешарт. Brussels, 1974. Т. 2 С. 558. Подробный анализ индивидуального и коллективного творчества в русском символизме и у Вячеслава Иванова см.: *West J.* Russian Symbolism. London, 1970.

28. *Kermode F.* Puzzles and Epiphanies. London, 1962. P. 37. Цит. по: *Bradbury M., McFarlane J.* The Mind of Modernism // Modernism. Harmondsworth, 1986. P. 82.

29. *Ремизов А.* Иверень. С. 23.

30. *Ремизов А.* Огонь вещей. Сны и предсонье. М., 1989. С. 174.

31. См.: *Иванов В. В., Лотман Ю. И., Пятигорский А. М., Топоров В. Н., Успенский Б. А.* Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // Semiotyka i struktura tekstu. Studia poswiecone VII miedzynarodowemu kongresowi slawistow. Warszawa, 1973. Wroclaw, Warszawa, Kraków, Gdansk, 1973. S. 11: «Характерно, что XX век, исчерпав резервы пространственного расширения культуры (все географическое пространство стало «культурным», «предполье» исчезло), обратился к проблеме подсознания, конструируя новый тип противопоставленного культуре пространства».

32. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 9.

33. *Donchin G.* The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958. P. 150.

34. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 26.

35. Там же. С. 26.

36. *Wilson E.* Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870—1930. New York; London, 1935. P. 265.

37. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 100, 110.

38. См. высказывание Ремизова об отрицательных откликах на его мистерию «Бесовское действо», которая была вызовом «эстетам»: *Ремизов А.* Встречи. С. 15.

39. *Иванов Вяч. Вс.* Категория времени... С. 126.

40. *Гречишкин С. С.* Архив А. М. Ремизова. С. 42.

41. *Иванов Вяч. Вс. и др.* Тезисы к семиотическому изучению культур. С. 18—19.

42. *Raevsky-Hughes O.* Aleksei Remizov's Defense of the Russian Language. P. 201.

43. *Эйхенбаум Б.* Лесков и современная проза // О литературе. М., 1987. С. 421.

44. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 149.

45. *Левин В.* Неклассические типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6. P. 245—275.

46. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 41.

47. История этого вопроса рассматривается в: *Ong W.* Orality and Literacy: The

Technologizing of the Word. London; New York, 1982. P. 16—41.

48. Письмо от 17 ноября 1906 года. РГБ (Рукописный отдел). Ф. 386, ед. хр. 15.

49. *Derrida J.* Dissemination. Пер., вступл., прим. B. Johnson. Chicago, 1981. P. 136. Рассмотрение связей между писанием и рисованием в диалогах Платона см. в главе «The Ingredients».

50. Письмо Н. В. Зарецкому от 13 апреля 1932 года. // Переписка А. М. Ремизова и Н. В. Зарецкого. Рукописный отдел. Памятник национальной литературы. Прага. См. также: *Морковин В.* Приспешники царя Асыки // Ceskoslovenska rusistika, 1969. XIV. № 4. S. 178—186.

51. Цит. по: *Jensen P. Alberg.* Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak. 1915—1924. Copenhagen, 1979. P. 46. См. также: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов (глава «Ремесло писателя»).

52. *Пришвин М.* «Мятежный наказ» // Горький: Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком. М.; Л., 1928. С. 193. О связях между письмом и графическим искусством у Ремизова см. в: *Дуганов Р.* Рисунки писателей // Наука и жизнь. 1968. № 10. С. 91—96; *D'Amelia A.* A. M. Remisov. L'incontro con il libro // Richerche slavistiche. In Memoriam G. Maver. 1970—1972. № 17—19. P. 95—108.

53. К подобному же выводу пришла Катерина Гейб: *Geib K.* A. M. Remizov: Stilstudien., Munich, 1970.

54. Интересное сравнение подхода двух писателей к использованию фольклора и устной речи см.: *Белая Г.А.* Проблема активности стиля. К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов // Смена литературных стилей. М., 1974, С. 122—177.

55. *Nilsson, Nils Åke.* Futurism, Primitivism, and the Russian Avant-Garde // Russian Literature. 1980. Vol. VIII—5. P. 469—482.

56. *Jakobson R.* Retrospect. P. 643.

57. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в древней Руси. Л., 1984. С. 108—109.

58. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 113, 132.

59. *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 415.

60. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 175.

61. См.: *Sinany H.* Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Paris, 1978 (особенно характерно в этом смысле вступление). См. также: *Lampl H.* Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizov's // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 2. S. 301—326.

62. *Slobin G. N.* The Writer as Artist / Images of Remizov. Amherst, 1985. В каталоге имеется также статья Раннита (*Rannit A.* Ten Drawings: Aleksei Remizov), а также многочисленные репродукции из рукописных альбомов Ремизова. См. также статью И. Маркадэ «Ремизовские письмена» в сборнике «Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer», c. 121—134. Ориентация Ремизова на традицию средневековой рукописи с целью ее возрождения близка мысли Розанова о том, что потеря этой традиции является причиной «падения литературы» (см. *Crone A. L.* Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genres in «Solitaria» and «Fallen Leaves». Wurzburg, 1978. P. 66).

63. О юморе надписей на полях средневековых рукописей см.: *Лихачев Д. С. и др.* Смех в древней Руси. С. 5—6.

64. *Минц З.* Понятие текста и символистская эстетика // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1 (5). Тарту, 1974. С. 134—

135. См. также: *Струве Г.* Надписи Ремизова на книгах. Из моего собрания // Русский альманах. Ред. З. Шаховская и Р. Герра. Париж, 1981. С. 379–386. См. также: *Марков В.* Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 424–449.

65. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 71.

66. *Лотман Ю.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. VIII. Тарту, 1977. С. 89. О театральности у Ремизова см.: *Slobin Greta N.* The Ethos of Performance in Remizov // Canadian-American Slavic Studies., 1985 (Winter). Vol. 19, № 4. P. 412–425.

67. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 119.

68. *Ремизов А.* Кукха. Берлин, 1923. С. 38–39, 66. В записке, написанной в Париже 30 июня 1947 года и обращенной к книжному графику Ф. С. Рожановскому, Ремизов приглашает его на празднование сороковой годовщины Обезвелволпала (архив Н.Кодрянской). С разрешения Адины Черкин, Лос-Анджелес. См. также: *Флейшман Л.* Из комментариев к «Кукхе». Конкректор Обезвелволпала // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. P. 185–193.

69. *Гречишкин С. С.* Архив А. М. Ремизова. С. 32–33. В своем пародировании существующего порядка Палата Ремизова напоминает знаменитое литературное общество начала девятнадцатого века «Арзамас», среди участников которого был и Пушкин; это общество играло центральную роль в полемике о литературном языке между «архаистами» и «новаторами». О важной роли Палаты после революции см. шестую главу этой работы.

70. См. работы М. Бахтина: «Слово в романе» и «Из предыстории романного слова» в его кн.: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72–233 и 408–446.

71. *Foucault M.* What Is an Author? // Textual Strategies. Ithaca, 1979. P. 141.

72. Ibid. P. 149.

ГЛАВА 3. «НЕУЛОВИМЫЙ» ЖАНР РОМАНА

1. *Аничков Е. В.* <Статья о творчестве Ремизова А.М.> ОР и РК РНБ ф. 414 (Лавров Б. Ф.), № 15. Л. 4.

2. Наиболее полные сведения о петербургском периоде Ремизова см. в: *Lampl H.* Remizov's Peterburger Jahre. Materialen zur Biographie // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd.10. P. 271–323. Сокращенный перевод этой статьи на английский язык опубликован в: Russian Literature Triquarterly. 1986. Vol. 19.

3. Ремизов посвятит своим друзьям две работы: «Ахру» (Берлин, 1922) — Блоку; «Кукха» (Берлин, 1923) — Розанову. Подробнее о дружбе Ремизова с Блоком см. статью З. Минц «Переписка с А. М. Ремизовым» в: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. М., 1981.

4. В письме от 22 апреля 1906 года Ремизов объяснял Маделунгу, почему не может приехать к нему: «Упустить такой момент, как открытие Думы и первые ее шаги было бы с моей стороны неосмотрительно». Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 39.

5. *Ремизов А.* О разных книгах // Воля России. Прага, 1926. № 8–9. С. 230.

6. Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 27.

7. Письмо (1904) из архива Н. В. Резниковой, Париж.

8. Письмо С. П. Довгелло от 30 мая 1904 г. Москва. Тетрадь № 10: «Северные

Афины» (Усть-Сысольск—Вологда, 1900–1903). Архив Н. В. Резниковой, Париж.

9. *Freedman R.* The Lyrical Novel. Princeton, 1963. P. 8.

10. *Аннибал Л.* Обозрение русских журналов // Весы. 1905. № 9–10. С. 85.

11. См.: *Lampl H.* Innovationsbestrebungen im Gattungssystem der russischen Literatur des frühen 20 jahrhunderts. S. 162. О роли декадентства в России см.: *Baran H.* Trirodov and the Symbolists: From the Drafts for Sologub's «Tvorimaia Legenda» // Neue Russische Literatur. Salzburg: Institut für Slawistik der Universitat Salzburg, 1979–1980. № 2–3. S. 179–202.

12. *Wyka K.* Modernism polsky. Kraków. 1959. S. 191.

13. Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С.22.

14. Там же. С. 24

15. *Ремизов А.* Взвихренная Русь. Лондон, 1979. С. 509.

16. *Блок А.* Письмо к Ремизову от 28 мая 1905 года. // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. С. 126.

17. Там же. Письмо к Ремизову от 31 октября 1908. С. 256–257.

18. *Белый А.* Арабески. С. 476–477.

19. *Lampl H.* Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs. S. 308.

20. *Шишков В. Я.* <Письмо к А. М. и С. П. Ремизовым от 29 апреля 1913 года.> ОР и РК РНБ, ф.124 (Ваксель П. Л.), № 4875. л. 1 об.

21. *Ремизов А.* О разных книгах. С. 231.

22. *Shane A.* Remizov's «Prud»: From Symbolism to Neo-Realism // California Slavic Studies. 1971. Vol. VI. P. 71–82.

23. Ibid. P. 82.

24. Новый урбанизм в поэзии своим появлением частично обязан успеху Верхарна, лидера социально ориентированного бельгийского символизма; первая книга Верхарна «Поля в бреду», опубликованная в 1906 году, впоследствии неоднократно переиздавалась. Об отношении к поэту и его посещении России см. раздел литературы каталога выставки «Paris—Moscou», Центр Помпиду, Париж, 1979.

25. Lukács G. The Theory of the Novel. Cambridge, Mass., 1971. P. 71; первое немецкое издание — Berlin, 1920.

26. Ibid. P. 72.

27. *Freedman R.* The Lyrical Novel. P. 3.

28. *Аничков Е.* <Статья о творчестве Ремизова А. М.> ОР и РК РНБ, ф. 414 (Б. Ф. Лавров), № 15.

29. *Turner V.* The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969; особенно интересна в этом смысле глава «Liminality and Communitas»

30. Приводится в: *Преображенский В.* Фридрих Ницше: критика морали альтруизма // Вопросы философии и психологии. 1892. № 15. С. 130.

31. *Freedman R.* The Lyrical Novel. P. 1.

32. *Чуковский К.* Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова // Критические рассказы. Кн. 1. СПб, [1911]. С. 142.

33. *Закржевский А.* Подполье. Психологические параллели. Достоевский. Леонид Андреев. Федор Сологуб. Лев Шестов. Алексей Ремизов. Михаил Пантюхов. Киев, 1911. С. 72–80.

34. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 131–132.

35. *Дрозда М.* Художественно-коммуникативная маска сказа // Zbornik za slavistiku. 1980. № 18. С. 38–39.

36. *Genette G.* Figures III, приводится по: *De Man P.* Autobiography as De-Facement. P. 921.

37. В каждой части встречаются параллелизмы и повторы, объединяя их в единое целое. Например, мать мальчиков пытается совершить самоубийство в Vorgeschichte (предыстории) романа, а осуществляет его в конце первой части (ч.I, гл. 15). Празднование Пасхи, которое всегда наполняло Николая чувством счастья в детстве (ч. I, гл. 15), не приносит ему никакой радости в главах 14 и 15, когда самоубийству матери предшествуют разные предзнаменования. Образ ужаса жизни — истязаемая крыса — появляется в ночном кошмаре Николая во второй части. Ненависть к дядюшкиному всевластию, вызванная вмешательством дяди в театральную постановку в первой части, находит выход во второй части, когда Николай убивает его (ч. I, гл. 12, ч. II, гл. 13). Стихийный бунт рабочих после остановки спектакля подавлен конной полицией (ч. I, гл. 14, ч. II, гл. 15). Во второй части фабрику в конечном счете уничтожает пожар.

38. *Бахтин М.* Слово в романе. С. 149.

39. См.: *Bergson H.* Introduction à la Métaphysique // Revue de Métaphysique et de Morale. Paris, 1903. P. 1–36; L'évolution creatrice. Paris, 1906 (репринт 1962).

40. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. С. 9.

41. *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992. С. 29.

42. *Lévi-Strauss C.* The Savage Mind. Chicago, 1966. P.18–19 (гл. «The Science of the Concrete»).

43. Опубликовано в Вашингтоне в 1891 г.; цит. по: Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / Ed. J.Strachey. London, 1958. Vol. 22. P. 336.

44. «Фольклор принял совсем другой метод исследований, и тем не менее он добился тех же самых результатов, что и психоанализ. Он показывает нам, как далеко не полно у разных народов и в разные времена подавлялись копрофилические наклонности, и насколько близко на других культурных уровнях отношение к экскреторным веществам приближается к детскому». И далее: «Это также свидетельствует об устойчивой и даже неискоренимой природе копрофилических интересов — нашему изумленному взору предстает многообразие их проявлений — в магических ритуалах, в племенных обычаях, в религиозных культах и в искусстве лечения, и таким образом старая оценка человеческих экскрементов находит новое выражение... Расширение наших знаний в этой области ни в коей мере не затрагивает нашей нравственности». Ibid.

45. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. С. 41.

46. *Лихачев Д. С. и др.* Смех в древней Руси. С. 53.

47. Там же. С. 3.

48. *Freud S.* The Standard Edition. Vol. 22. P. 203.

49. См. главу «Рабле в истории смеха» в: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

50. См. *Рязановский Ф.* Демонология в древне-русской литературе. М., 1916.

51. Об ономастике см.: *Веселовский С. Б.* Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии. М., 1974.

52. *Freud S.* Jokes and Their Relation to the Unconscious / Ed. and trans. J. Strachey. New York; London, 1963. P. 103.

53. Ibid. P. 126.

54. Ibid. P. 129. Курсив оригинала.

55. *Подгаецкая И.* Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 184–185.

56. *Aronian S.* The Hidden Determinant: Three Novels of Remizov // Russian

Literature Triquarterly. 1989. Vol. 19. P. 129.

57. *Лихачев Д. С. и др.* Смех в древней Руси. С. 45.

58. *Бердяев Н.* Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1983. С. 122–155

59. *Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № 8. С. 403–404.

60. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб, 1994. С. 394; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. С. 296.

61. *Szoke Katalin.* The Problem of «Impersonality» in Remizov's «The Clock» // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. Szeged, 1985. № 17.

62. *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton, 1977. P. 101.

63. *Козьменко М. В.* Мир и герой Алексея Ремизова (к проблеме взаимосвязи мировозрения и поэтики писателя) // Филологические науки. 1982. № 1. С. 28.

64. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 107.

65. *Куприн А. И.* Алексей Ремизов. «Часы» // Современный мир. Наука и жизнь. 1908. № 7. С. 125.

66. *М. О. Г<ершензон>.* Алексей Ремизов. «Часы» // Вестник Европы. 1908. № 8. С. 769.

67. Там же. С. 770.

ГЛАВА 4. ПРЕ-СТУПЛЕНИЕ СЛОВОМ

1. Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 39.

2. *Добужинский М.* Воспоминания. Нью Йорк, 1976. Т. 1. С. 335–341.

3. *Lampl H.* Remizovs Peterburger Jahre. P. 284.

4. *Ivask G.* Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians / Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. 1900–1930. Ed. G. Gibian and H. Tjalsma. Ithaca; London, 1976. P. 85–106.

5. Эти рассказы напоминают восточные притчи Дидро в его романе «Нескромные сокровища» и принадлежат жанру, который Мишель Фуко называет «говорящий секс» (см. главу «Deployment of Sexuality» в его The History of Sexuality. Vol. 1. New York, 1980). Этим сопоставлением я обязана Жоан де Жан (Joan de Jean).

6. В главе «Статуэтка», название которой намекает на слепок фаллоса Потемкина в коллекции Эрмитажа, Ремизов прибегает к типичной игре-мистификации: предположительно этот слепок был принесен в дом Сомова для тайного показа небольшой аудитории, в которую входили Розанов, Кузмин, Нувель и Добужинский, преисполнившиеся при виде фаллоса священного трепета. О газетных сообщениях см.: Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 46–49. См. также: *Møller P.* Some Observations on Remizov's Humor // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 113–119.

7. См.: *Praz A.* The Romantic Agony / Trans. by A. Davidson. Oxford, 1979. P. 66.

8. *Блок А.* Записные книжки: 1901–1920. М., 1965. С. 85.

9. *Белый А.* Арабески. С. 475.

10. *Волошин М.* А. М. Ремизов // Русь, 1907, 5 апреля. № 95. С. 3. Цит. по: *Гречишкин С., Лавров А.* М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения. М., 1981. С. 94–96.

11. *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930. С. 170.

12. Цит. по: *Рыстенко А.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913. С. 42.

13. Х. Лампл отмечает, что цикл впервые был опубликован в журнале «Русская мысль» (1909, № 5, С. 9–23). См.: *Lampl H.* Bemerkungen und Erganzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs. P. 310.

14. *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 407–408.

15. *Lampl H.* Altrussisch-kirchenslawische Stilisierung bei Remizov und Zamjatin // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1975. Bd. 21. P.134.

16. *Lampl H.* Innovationsbestrebungen im Gattungssystem der russischen Literatur des frühen 20 Jahrhunderts, p. 165.

17. Ibid. P. 164.

18. *Лотман Ю.* Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю. Избр. статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 187.

19. Письмо от 25 ноября 1906 года. РГБ (Рукописный отдел). Ф. 386, ед. хр. 15. Ноты, о которых идет речь: *Сенилов В. А.* Калечина-Малсчина, романс, ор. 10, № 2 (РНБ).

20. Точка зрения на это самого Ремизова отражена во «Встречах» (главы 2, 3). Сравнительный анализ использования Ремизовым фольклора см.: *Baran H.* Towards a Typology of Russian Modernism: Ivanov, Remizov, Khlebnikov // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 175–193. Анализ ремизовского отношения к стилизации фольклора и легенд см.: *Rosenthal Ch.* Remizov's «Sunwise» and «Leimonarium»: Folklore in Modernist Prose // Russian Literature Triquarterly . 1986. Vol. 19. P. 95–111.

21. См. главу «The Symbolist Debate» в кн.: *West J.* Russian Symbolism. London, 1970.

22. *Якобсон Р., Богатырев П.* К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения // *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague; Paris, 1966. Vol. 4. P. 17.

23. *Рыстенко А.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. С. 102.

24. Там же. С. 76.

25. См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 77.

26. См.: *Данилевский А.* Герой А. М. Ремизова и его прототип // Ученые записки Тартуского государственного университета. Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. Тарту, 1987. Вып. 748. С. 150–165.

27. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 45.

28. *Анненский И.* Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Книги отражений. М., 1979. С. 228.

29. *Розанов В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. СПб, 1906. С. 256.

30. *Белый А.* Ибсен и Достоевский // Арабески. С. 207.

31. *Ремизов А.* Огонь вещей. С. 123. Детальный анализ оценки Ремизовым Гоголя см. у Каталины Соке. «Огонь вещей» А. Ремизова (анализ главы «Серебряная песня») // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. Szeged, 1984. Vol. 16. P. 159–171.

32. *Ремизов А.* Встречи. С. 181.

33. *Ремизов А.* Огонь вещей. С. 30.

34. См.: *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии). С. 412–455.

35. Там же. С. 430.

36. З. Минц считает, что для символистов любая форма «чужого слова» является цитированием, берутся ли эти слова из «живого языка» или из текстов. См. ее статью «Функция реминисценций в поэтике А. Блока» (Труды по знаковым си-

стемам. Т. VI. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 389).

37. *Mirsky D. S.* History of Russian Literature. P. 481.

38. См.: *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М. 1970. С. 234—235.

39. *Carden P.* Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. 1900—1930. P. 50. Чтобы донести до английского читателя ощущение стиля, Карден предлагает ему представить, что «пассаж из «Портрета художника» Дж. Джойса с его ритмическим, музыкальным воздействием написан игривым, искусственным языком "Поминок по Финнегану"».

40. *Кожевникова Н. А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976. № 1. С. 58.

41. Толчком к написанию Ремизовым этого романа был его приезд в Кострому. Там он познакомился с историком И. Рязановским, хорошо знакомым с российскими древностями. Кроме того, в Костроме есть древняя церковь, названная в честь великомученика Федора Стратилата (в Успенском соборе, построенном в 1239 г.), с «чудотворной» иконой богоматери. См.: *Островский П.* Описание Костромского Успенского кафедрального собора . М., 1855; цит. в комментариях З. Минц к неопубликованной переписке Блока и Ремизова (с. 110, прим. 3).

42. *Ремизов А.* Встречи. С. 32.

43. *Holquist M.* The Devil in Mufti: «The Märchenwelt» in Gogol's Short Stories // Publication of the Modern Association of America. 1967. Vol. 85. № 5. P. 354.

44. Английский перевод названия романа — The History of the Tinkling Cymbal and Sounding Brass (London, 1927), — сделанный Алеком Брауном, предполагает только библейские ассоциации.

45. *Терц А. <А. Синявский>.* В тени Гоголя. Лондон, 1975. С. 537—547.

46. Об истории «Гавриилиады» и ее влиянии на литературу и общество в начале XX в. см.: *Slobin G. N.* Appropriating the Irreverent Pushkin // Russian Literary Mythologies: From the Golden Age to the Silver Age / Eds. B.Gasparov, R. Hughes and I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, 1990.

47. Эта версия истории, приписываемая святому Григорию Нисскому, опубликована в: *Délèhaye H.* Les légendes grecques des saints militaires. Paris, 1909. Другие варианты были опубликованы Веселовским. Однако Ремизов впервые услышал эту легенду и запомнил сцены мучений святого во время детских чтений Четий-Миней Макария. Ее он и цитирует в «Подстриженными глазами» (Париж, 1951. С. 37).

48. Об апокрифической литературе см.: *Тихонравов Н. С.* Памятники отреченной русской литературы: В 2 т. СПб.; М., 1863.

49. *Derrida J.* Of Grammatology / Trans. G.Spivak. Baltimore; London, 1980. P. 235. Сам Ремизов по свидетельству многих современников, включая Блока, был выдающимся чтецом.

50. Ibid. P. 15.

51. Ibid. P. 17. Однако, как мне указала Мари-Элен Юэ, у Руссо письмо не подчинено речи, как это полагает Деррида. В пятой главе («De l'ecriture») Руссо разделяет функции речи (для чувств) и текста (для мыслей). Essai sur l'origine des langues // Oeuvres de J. J.Rousseau. Nouvelle édition. Vol. 16. Paris, 1823. P. 186.

52. Ibid.

53. См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле.

54. *Derrida J.* Of Grammatology. P. 235.

55. *Лотман Ю.* Устная речь в историко-культурной перспективе. С. 184.

56. *Bernheimer Ch.* Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's «Overcoat» //

Publication of the Modern Association of America. 1975. Vol. 90. № 1. P. 54.

57. См.: *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass., 1976.

58. *Eliade M.* Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton, 1964. P. 4. Я благодарна Хенрику Барану за то, что он указал мне на важность этого контекста.

59. Ibid. P. 486.

60. Цит. по: *Erlich V.* Russian Formalism. History. Doctrine. The Hague; Paris, 1969. P. 24.

61. Ibid. P. 29.

62. *Веселовский А.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 300.

63. Там же. С. 300—301.

64. *Eliade M.* Shamanism. P. 171.

65. Ibid. P. 470.

66. О популярности эстампов Рембрандта, настоящих и поддельных, см. главу: «A Madness To Have His Prints: Rembrandt and Georgian Taste, 1720—1800» в книге: *D'Oench F.* Rembrandt in Eighteenth-Century England. New Haven, 1983. P. 62—97.

67. *Eliade M.* Shamanism. P. 154.

68. Ibid. P. 79.

69. Фуко в «Словах и вещах» говорит о «преимуществах этнологии и психоанализа» (с. 396). В книге Фрейда «Тотем и Табу» Фуко увидел «установление общего для них поля, возможности дискурса ... двойное сорасчленение истории индивидов с бессознательным в культурах, а историчности культур — с бессознательным в индивидах»... (с. 397).

70. Об этой традиции см.: *Успенский Б.* Семиотика иконы // Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 221—294. См. также интервью З. Подгожеца с Б. Успенским в: A Journal of Descri ptive Poetics and Theory of Literature. 1978. № 3. P. 529—548.

71. *Erlich V.* Gogol. New Haven, 1969. P. 35.

72. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 128.

73. Ibid. P. 18.

74. *Jakobson R.* Retrospect. P. 637.

75. *Benjamin W.* The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov // Illuminations. New York, 1973. P. 108.

76. См.: *Shore R.* Scrivener Fiction: The Copyist and his Craft in Nineteenth-Century Fiction. Columbia University, 1980 (неопубликованная диссертация).

77. *Eliade M.* Shamanism. P. 96.

78. *Culler J.* Structuralist Poetics. Ithaca, P .VII

79. *Ремизов А.* Огонь вещей. С. 21.

80. Лотман считает, что описывать «прием как таковой» бессмысленно. Нужно рассматривать его в функции по отношению к таким факторам, как ожидания читателя, существующие эстетические нормы и определения жанра. В этом контексте он описывает восприятие отсутствия ожидаемого приема как «минус прием». См.: *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 120—132.

81. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89.

82. См.: *Ремизов А.* Огонь вещей. С. 22—24.

83. См.: *Бахтин М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 526—536.

84. *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass.; London, 1979. P 90.

85. *Pozner V.* Panorama de la Littérature contemporaine russe. Paris, 1929. P. 192.

ГЛАВА 5. ОТ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ К ИСТОРИИ

1. *Фрумкина Н., Флейшман Л.* А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сирином» (Письма к Э. К. Метнеру) // Блоковский сборник. 1972, № 2. С. 388. См. также: *Гречишкин С. С.* Архив А. М. Ремизова. С. 28.

2. *Книп В.* Ремизов в карикатурах // Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. 1910, № 11. Стлб. 300–304.

3. Там же. Стлб. 300–302.

4. Из автобиографии А. Ремизова (Русский Берлин: 1921–1923. С. 185).

5. *Минц З.* Переписка с А. М. Ремизовым. С. 74.

6. См.: *Фрумкина Н., Флейшман Л.* А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сирином». С. 358.

7. Дневник Ремизова из архива Н. Резниковой, Париж.

8. *Kermode F.* The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. London; Oxford; New York, 1975. P. 114.

9. *Иванов-Разумник Р. В.* Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Берлин, 1923. С. 381.

10. *Kermode F.* The Sense of an Ending. P. 56.

11. Ibid. P. 56.

12. *Измайлов А.* Старорусские кружева. С. 91.

13. *Тынянов Ю.* Промежуток // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 557.

14. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 258–259.

15. В. Марков (частное сообщение).

16. *Ремизов А.* По поводу книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности» // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 204. Цит. по: *Козьменко М. В.* Мир и герои Алексея Ремизова. С. 25.

17. *Jensen P. A.* Typological Remarks on Remizov's Prose // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 282.

18. *Неклюдов С. Ю.* Заметки об эпической временной системе // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 151–152. Здесь автор ссылается на монографию А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры». М., 1972. С. 26–138.

19. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 110.

20. *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1977. С. 163.

21. *Billington J. H.* The Icon and the Axe. New York, 1970. P. 369. В своей статье «Судьба Аполлона Григорьева» (Собр. соч., т. 5) А. Блок рассматривает два города в литературном контексте мифа — вплоть до «Петербурга» Андрея Белого.

22. Подобные легенды приводит Н. Тихонравов в своем двухтомнике, посвященном русским апокрифам — «Памятники отреченной русской литературы». Среди примеров этого жанра мы находим «Сказания о загробной жизни», «Хождения по аду и раю» и «откровения» и «видения», пришедшие в Россию из Византии. Наиболее известное из сочинений подобного рода — «Хождение Богородицы по мукам» .

23. Хорст Лампл описывает синкретический стиль легенд, сочетающий церковно-славянский язык с народной и разговорной речью; по отношению к ожидаемой норме реализма стилизация здесь функционирует как «Differenzqualität» (дифференциальный признак).См. его: «Altrussischkircheslawische Stilisierung bei Remizov und Zamiatin» (P.131).

24. *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым

системам. Т. VII. Тарту, 1977. Вып. 461 С. 10.

25. В. Марков (частное сообщение).

26. *Иванов-Разумник Р. В.* Алексей Ремизов // Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика: 1908–1922 Пг., 1922. С. 62.

27. Анализ этого героя см.: Thompson E. The Archetype of the Fool in Russian Literature // Canadian Slavonic Papers. 1973. Vol. XV. № 3. P. 245–273.

28. Это наблюдение сделал А. М. Панченко в работе «Юродство как общественный протест». См.: *Лихачев Д. С. и др.* Смех в древней Руси. С. 116–153.

29. *Fedotov G.* The Russian Religious Mind. New York, 1960. P. 388.

30. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 125.

31. *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Jakobson R. Selected Writings. Vol. 3. The Hague, 1981. P. 27.

32. *Freud S.* The Interpretation of Dreams / Ed. and trans. James Strachey. New York, 1965.

33. Дневник Ремизова из архива Н. Резниковой. Париж.

34. *Минц З.* Переписка с А. М. Ремизовым. С. 109, прим. 8.

35. Ibid. С. 110 (письмо 54).

36. *Ключевский В.* Соч. Курс русской истории. Т. 3 (ч. 3). М., 1957. С. 60.

37. Два эти текста были знакомы Ремизову по следующим изданиям: *Платонов С. Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII века как исторический источник. СПб., 1888; *Попов А.* Обзор хронографов русской редакции. Т. 2. М., 1869. Современное издание одного из этих текстов см.: Сказание Авраамия Палицына / Подг. текста и ком. О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. М., 1955.

38. *White H.* The Value of Narrativity in the Representation of Reality // White H. On Narrative / Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago; London, 1981. P. 1–24.

39. Ibid. P. 13.

40. Ibid. P. 19.

41. Kermode F. Sense of an Ending. P. 56.

42. *Иванов-Разумник Р. В.* Черная Россия. «Пятая язва и Никон Староколенный» // Заветы. 1912. № 8. С. 50.

43. *Лихачев Д. С. и др.* Смех в древней Руси. С. 68.

44. *Bialy R. S.* Parody in Remizov's «Pjataja jazva» // Slavic and East European Journal. 1975. Vol. 19. № 4. P. 410.

45. *Иванов-Разумник Р. В.* Черная Россия. С. 42.

46. См.: *Ключевский В.* Соч. Т. 1 (ч. 1). С. 369.

47. Ibid. Т. 3 (ч. 3). С. 68.

48. См.: *Платонов С. Ф.* Очерки по истории смуты в Московском государстве XVI–XVII вв. М., 1937. С. 392–400.

49. *Bialy R. S.* Parody in Remizov's «Pjataja jazva». P. 409.

50. См.: *Лавров А.* Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981. С. 50. Среди других работ, которые он считает знаменательными, А. Белый называет блоковский поэтический цикл 1910 года «На поле Куликовом», исследование Д. Мережковского «Толстой и Достоевский» и «Повесть о Стратилатове» Ремизова.

51. *Bialy R. S.* Parody in Remizov's «Pjataja jazva». P. 409.

52. Превосходный анализ этой полемики см.: *Brooks J.* «Vekhi» and the «Vekhi» Dispute // Survey. 1973. Vol. 19. № 123. P. 21–50.

53. Ремизов пишет о роли, которую сыграл Горький в его жизни, во «Встре-

чах». С. 122—123.

54. В полном виде роман появился в 1923—1925 годах в двух журналах: «Русская мысль» (1923; часть 1 — «Корьё», № 1—2 и 3—4; часть 2 — «Плетеница», № 6—8; часть 3 — «Со креста», № 9—10); «Воля России» (1925; часть 4 — «Про любовь», № 5). Главы из романа были перепечатаны в 50-е годы в «Новом журнале» и в «Гранях». С. Гречишкин («Архив А. М. Ремизова») упоминает планы издания романа в Москве в 1919 году (С. 39).

55. *Lampl H.* Remizovs Peterburger Jahre. P. 297—298.

56. Brooks J. «Vekhi» and «Vekhi» Dispute. P. 21.

57. Ibid. P. 28.

58. *Scherrer J.* La «construction de Dieu» marxiste ou la «recherche de Dieu» chrétienne: les termes «bogostroitel'stvo» et «bogoiskatel'stvo» // Russia. 1980. № 4. P. 176.

59. *Read C.* Religion, Revolution and the Russian Intelligentsia. 1900—1912: The «Vekhi» Debate and Its Intellectual Breakdown. London, 1979; reprint: New York. 1980. P. 120.

60. *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 53.

61. Цит. по: *Лосский Н.* История русской философии. М., 1991. С. 310—311.

62. *Франк С.* Этика нигилизма // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 181.

63. *Гершензон М.* Творчесское самосознание // Вехи. Из глубины. С. 86.

64. Эта сцена со статуей Марса напоминает аналогичные встречи с Медным Всадником в ремизовских «Крестовых сестрах» и «Петербурге» Андрея Белого, в особенности сцену, где Дудкин умирает.

65. В своих воспоминаниях о Блоке «Десять лет», написанных к десятой годовщине со дня смерти поэта, Ремизов вспоминает свое выступление с чтением «Плачужной канавы» в 1920 году, когда Блока особенно тронул новый ответ на этот вопрос. Приводится у З. Минц. См.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Т. 2. С. 135—137.

66. См.: *Pyman A.* The Life of Alexandr Blok: The Release of Harmony. 1908—1921. Vol. 2. Oxford; London; New York, 1980. P. 338—341

67. *Cherniavsky M.* Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven, 1969. P. 215.

68. Ibid.

69. *Франк С.* Этика нигилизма. С. 199.

ГЛАВА 6. РЕВОЛЮЦИЯ В ПОВЕСТВОВАНИИ

1. *Hackel S.* Three Catalysts // Hackel S. The Poet and the Revolution. Oxford, 1975. P. 165—178. Shane A. Rhythm Without Rhyme: The Poetry of Aleksei Remizov // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 217—236.

2. *Волошин М.* Из цикла «Усобица» . Подг. текста, публ. и предисл. А. В. Лаврова // Новый мир. 1988. № 2. С. 158—162.

3. *Иванов-Разумник Р. В.* Две России // Скифы. СПб, 1918. № 2. С. 205. Об исторической роли «Слова о законе и благодати» в русском самосознании см.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1977. Вып. 414. С. 7—8.

4. *Платонов М. <Е. Замятин>.* Скифы ли? // Мысль. Пг, 1918.

5. *Мандельштам О.* Конец романа. / Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 202, 204.

6. Ibid. С. 205.

7. См.: *Лотман Ю.* Текст в тексте // Лотман Ю. Избр. статьи. Т. 1. С. 148–160.

8. *Козин А.* (более известный как Б. Филиппов). См. его «Именной указатель»: *Ремизов А.* Взвихренная Русь. С. 537.

9. *White H.* The Value of Narrativity in the Representation of Reality. P. 15–16; *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: В 3 т. Т. 1. Л., 1987. С. 541.

10. Ольга Раевская-Хьюз в своих комментариях к «Иверню» Ремизова (Ив., с. 291) сопоставляет А. Ремизова с О. Мандельштамом.

11. *Иванов Вяч. Вс.* Категория времени в искусстве и культуре. С. 127.

12. *Усов Д.* Алексей Ремизов // Понедельник [1918].

13. *Д'Амелия А.* Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Учитель музыки. Париж, 1983. С. XVII.

14. См.: *Минц З.* Переписка с А. М. Ремизовым. С. 136.

15. *Блок А.* <Может ли интеллигенция работать с большевиками?> // Блок. А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1962. Т. 6. С. 8.

16. О литературном применении этих терминов см.: *Weisstein U.* Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts // Comparative Literature Studies. 1978. Vol. 15. P. 124–139.

17. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 103.

18. «Ахру», с. 17; *Блок А.* Собр. соч. Т. 2. С. 10. Андрей Белый пишет о том, что он и Блок после 1905 года обратились в своей поэзии к России, см.: *Белый А.* Воспоминания о Блоке. М., 1995.

19. *Долгополов Л.* Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // На рубеже веков. Л., 1977. С. 169.

20. Более сочувственную оценку Петра Великого мы находим в романе Дмитрия Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1904). См.: *Rozenthal B. G.* D. S. Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague; Paris, 1975. P. 103–105.

21. *Лотман Ю., Успенский Б.* Роль дуальных моделей. С. 25.

22. Там же. Цит. по: *Кизеветтер А.* Исторические очерки. М., 1912. С. 268–269.

23. Анализ этой тенденции в греческой философии см.: *Топоров В. Н.* К истории связей мифопоэтической и научной традиции: Гераклит // To Honor Roman Jakobson. Vol. 2. The Hague; Paris, 1967. P. 2032–2049.

24. *Levinson F.* «Vzvikhrennaia Rus'»: Remizov's Chronicle of the Revolution // Russian Literature Triquarterly. 1986. Vol. 19. P. 216.

25. *Топоров В.* К истории связей мифопоэтической и народной традиции: Гераклит. С. 2043.

26. Там же. С. 2046–2047.

27. Там же. С. 2049.

28. Ремизов вспоминает о своих философских исследованиях в романе «В розовом блеске» (Letchworth, 1969) С. 327.

29. *Йейтс У. Б.* Избранные стихотворения. Литературные памятники. М., 1995. С. 141–142

30. См.: *Jensen P. Alberg.* Nature as Code. P. 46.

31. *Топоров В. Н.* О структуре романов Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Structure of

Texts and Semiotics of Culture / Ed. Van der Eng and M. Grygar. P. 225–302.

32. Подробнее о деятельности Блока в это время, включая и его работу в ТЕО, см.: *Pyman A.* The Iron Day // Life of Aleksandr Blok. Vol. 2. P. 314.

33. *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 166–167.

34. *Lampl H.* Political Satire of Remizov and Zamjatin on the Pages of «Prostaia Gazeta» // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 245–259.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 175–176.

2. Этот термин был предложен Катериной Кларк, (Clark K. Aleksei Remizov in Petrograd 1919–1921: Bard of the People's Theater // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. P. 265).

3. *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. С. 177.

4. Там же. С. 181.

5. Цит. по: *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 50.

6. *Reznikova N.* Reminiscences: Aleksei Remizov in Paris (1923–1957) // Russian Literature Triquarterly. 1986. Vol. 19. P. 54.

7. *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, б. д. С. 137, 141. Слова Пастернака взяты из писем к П. Медведеву, написанных 6 и 28 ноября 1929 г.

8. *Тынянов Ю.* Литературное сегодня // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 150. О послереволюционном романе см.: *Erlich V.* The Novel in Crises: Boris Pilnyak and Konstantin Fedin // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak / Ed. J.Garrard. New Haven, 1983. P. 155–176.

9. *Андреев Н.* А. М. Ремизов // «Грани» . 1957. № 34–35. С. 212.

10. О связи с мемуарами Цветаевой того же периода см.: *Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry. Cambridge; London, 1986. P. 75.

11. *Святополк-Мирский Д. П.* Критические заметки // Версты. Париж, 1928. № 3. С. 155–156; *Осоргин М.* Алексей Ремизов. «Взвихренная Русь» // Современные записки. 1927. № 31. С. 453–456.

12. *Ремизов А.* Пляшущий демон. Париж, 1949. С. 54–55.

13. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 189.

14. *Федин К.* Горький среди нас. М., 1967. С. 107.

15. *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 289.

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. М. РЕМИЗОВА

Посолонь. М.: Изд. журнала «Золотое руно». 1907.

Лимонарь. 1907.

Пруд. 1-е изд. СПб.: Сириус, 1908; 2-е изд. Соч. Т. 4. СПб.: Шиповник, 1911.

Часы. СПб.: EOS, 1908.

Неуемный бубен. 1-е изд. «Альманах для всех». Кн. 1. СПб.: Изд. «Новый журнал для всех». Воспроизведено в: *Ремизов А.* Соч. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1910. Отдельное издание: Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове. Неуемный бубен. Берлин: Русское творчество, 1922.

Крестовые сестры. Соч. Т. 5. СПб.: Шиповник, 1910.

Пятая язва // *Ремизов А.* Подорожие. СПб.: Сирин, 1912.

Ахру. Повесть петербургская. Берлин: Изд. Гржебина, 1922.

Крашеные рыла. Театр и книга. Берлин: Грани, 1922.

Россия в письменах. Т. 1. Берлин: Геликон, 1922.

Кукха. Розановы письма. Берлин: Изд. Гржебина, 1923.

Взвихренная Русь. Париж: ТАИР, 1926.

Tourguéniev poète du rêve. Orné de douze dessins de l'auteur / Trad. du russe par H. Pernot-Feldmann. Paris, 1933.

Подстриженными глазами. Paris: YMCA-Press, 1951.

Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж: Оплешник, 1954.

Встречи. Paris: LEV, 1981.

Иверень. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986.

Плачужная канава, или Львиный ров. Полный текст в архиве Н. В. Резниковой, Париж.

АРХИВНЫЕ СОБРАНИЯ

Бахметьевский архив российской и восточно-европейской истории и культуры. Колумбийский университет, Нью-Йорк.

Российская Государственная библиотека, Москва.

Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург.

Пражские Национальные архивы. Страховская библиотека.

Институт русской литературы Пушкинский Дом, Санкт-Петербург.

Архив Н. В. Резниковой, Париж.

Собрание Томаса П. Уитни, Вашингтон, Коннектикут.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ*

ИЗДАНИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Андреев Н. А. М. Ремизов // Грани. 1957. № 34–35. С. 202–214.

Андреев Ю. Пути и перепутья Алексея Ремизова // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 216–242.

Аничков Е. В. Последние побеги русской поэзии// Золотое руно. М., 1908. № 2. С. 45–55.

Статья о творчестве Ремизова А. М. ОР и РК РНБ, ф. 414 (Лавров Б. Ф.), № 15, л. 4.

Белая Г. А. Проблема активности стиля. К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов // Смена литературных стилей/ Ред. С. Бочаров, Н. Гей, В. Кожинов и др. М., 1974. С. 122–177.

Белый Андрей. Арабески. Книга статей. М., 1911.

Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

На рубеже двух столетий. М., 1989.

Воспоминания о Блоке. М., 1995.

Безродный М. Генезис лейтмотивов у А. М. Ремизова // Сб. тр. СНО Филол. ф-та. Русская филология, V. Тарту, 1977.

Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960–1965.

Бялик Б. А., ред. Русская литература конца XIX – начала XX века: В 3 т. М.: Наука, 1971.

Венгеров С. А., ред. Русская литература XX века. 1890–1910. М., 1914–1916.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

Волошин М. А. Из цикла «Усобица» / Подг. текста, публ. и предисл. А. В. Лаврова // Новый мир. 1988. № 2. С. 158–162.

Волошинские чтения. Сборник научных трудов. М., 1981.

Г<ершензон> М. О. Алексей Ремизов. «Часы» // Вестник Европы. 1908. № 8. С. 769–771.

Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. М., 1955.

Гофман М. Л. Создатель ритмической прозы // Посев. 1957. № 25.

Гречишкин С. С. Архив А. М. Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год / Ред. М. П. Алексеев, В. Н. Баскаков и др. Л., 1977. С. 20–44.

Царь Асыка в «Обезьяньей Великой и Вольной Палате» Ремизова // Studia Slavica Hungarica. 1980. V. 26. P. 173–176.

Гречишкин С. С., Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения. М., 1981.

---

* Некоторые более поздние работы о Ремизове перечислены на с.166—167

Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. VIII. Тарту, 1977. Вып. 461.

Д'Амелиа А. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // Ремизов А. Учитель музыки. Paris, 1983.

Данилевский А. А. Герой А. М. Ремизова и его прототип // Уч. зап. Тартуского университета. Тарту, 1987. Вып. 748. С. 150—165.

Дейч А. Арабески времени // Звезда. 1968. № 12. С. 182—203.

Деринг-Смирнова И. и Смирнов И. П. Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. № 8.

Добужинский М. В. Воспоминания. Т. 1. Нью-Йорк. 1976.

Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.

Дрозда М. Художественно-коммуникативная маска сказа // Zbornik za slavistiku. 1980. № 18.

Дуганов П. Рисунки писателей // Наука и жизнь. 1968. № 10. С. 91—96.

Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Берлин, 1923 (1-е изд.: СПб., 1913)

Енсен П. А., Меллер П. У., ред. Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976.

Жигалов Н. и др., ред. Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

Закржевский А. Подполье. Психологические параллели. Федор Достоевский. Леонид Андреев. Федор Сологуб. Лев Шестов. Алексей Ремизов. Михаил Пантюхин. Киев, 1911.

Замятин Е. <М. Платонов>. Скифы ли? // Мысль. Пг., 1918.

Зиновьева-Аннибал Л. Д. Обозрение русских журналов // Весы. 1905. № 9—10. С. 85—87.

Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Eds. Jan Van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 103—150.

Иванов Вяч. И. Собрание сочинений / Ред. Д. Иванов и О. Дешарт. Brussels, 1971—1988.

Иванов-Разумник Р. В. Черная Россия («Пятая язва и Никон Староколенный») // Заветы. 1912. № 8. С. 201—231.

Две России // Скифы. Спб., 1918. № 2. С. 205.

Русская литература XX века. Берлин, 1923.

Творчество и критика: 1908—1922. Пг. 1922.

Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913.

Ключевский В. О. Сочинения. Курс русской истории. Т. 3. М., 1957.

Книн В. Ремизов в карикатурах // Известия книжных магазинов Т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. 1910. № 11.

Стлб. 300—309.

Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Paris, 1959.

Встречи с Буниным // Иван Бунин. Литературное наследство. Т. 84. Кн. 2 / Ред. И. С. Зильберштейн и др. М., 1973. С. 341—351.

Кожевников П. Коллекция А. М. Ремизова (творимый апокриф) // Утро России. 1910. 7 сент.

Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. 1976. № 1. С. 55—60.

Козьменко М. В. Мир и герой Алексея Ремизова (к проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя) // Филологические науки. 1982. № 1. С. 24—30.

Куприн А. И. Алексей Ремизов. «Часы» // Современный мир. Наука и жизнь. 1908. № 7. С. 125—127.

Лавров А. В. Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981. С. 29—79.

Левин В. Неклассические типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6. P. 245—275.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984.

Лосский Н. История русской философии. М., 1991.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

Текст в тексте // Лотман Ю. Избр. статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 148—260.

Устная речь в историко-культурной перспективе // Лотман Ю. Избр. статьи. Т. 1. Таллинн, 1992.

Мандельштам О. Э. О природе слова // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. Т. 2 // Ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппов. Washington, 1967.

Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists in Zagreb. Vol. 2 / Ed. V. Terras. Columbus, Ohio, 1978. C. 458—498.

Неизвестный писатель Ремизов // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio, 1986. C. 13—18.

Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 429—449.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.; Наука, 1976.

Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Д. С. Мережковский. Полное собрание со-

чинений. Т. 15. М.; СПб., 1914.

Минц З. Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1 (5). Тарту, 1974.

Функция реминисценций в поэтике Блока // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 387—417.

Переписка с А. М. Ремизовым // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. Литературное наследство. Т. 92 / Ред. Г. П. Бердников, Д. Д. Благой и др. М., 1981. С. 63—142.

Мирский Д. П. Критические заметки // Версты. Париж, 1928. № 3. С. 155—156.

Неклюдов С. Ю. Заметки об эпической временной системе // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973, Вып. 308.

Осоргин М. А. Алексей Ремизов. «Взвихренная Русь» // Современные записки. 1927. № 31. С. 453—456.

Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.

Попов А. Обзор хронографов русской редакции. Т. 2. М., 1869.

Преображенский В. Фридрих Ницше: критика морали альтруизма // Вопросы философии и психологии. 1892. № 15. С. 115—160.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. 4-е изд. Л., 1978.

Раевская-Хьюз О. ред., послесл. и комм. Ремизов А. Иверень: загогулины моей памяти. Berkeley, 1986.

Волшебная сказка в книге А. Ремизова «Иверень» // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio, 1986. P. 41—49.

Резникова Н. В. Огненная память. Berkeley, 1980.

Ремизов А. М. О разных книгах // Воля России. Прага, 1926. № 8-9.

Розанов В. В. О Гоголе. М., 1906.

Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.

Рязановский Ф. Демонология в древне-русской литературе. М., 1916.

Савушкина Н. И. Русский народный театр. М.; Наука. 1976.

Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6. P. 145—244.

Силард Л. Жанровые проблемы символистской прозы (роман и метатематика) // Hungaro-Slavica, 1988. P. 235—244.

Синани Е. Структурная композиция «Взвихренной Руси» // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio, 1986. P. 234—244.

Синявский А. <Абрам Терц>. В тени Гоголя. London, 1975.

Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio, 1986. P. 25—39.

Сказание Авраамия Палицына / Подг. текста и комментарии О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. М., 1955.

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.

Соке К. «Огонь вещей» А. Ремизова: Анализ главы «Серебряная песня» // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum, 16. Szeged. 1984.

Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 2-е изд. Paris; YMCA-Press, 1984.

Надписи А. М. Ремизова на книгах. Из моего собрания // Русский альманах / Ред. З. Шаховская и Р. Герра. Paris, 1981. С. 429—449.

Проблема обезличенности в повести А. Ремизова «Часы» // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum, 17. Szeged. 1985.

Тихонравов Н. С. Памятники отреченной русской литературы: В 2 т. СПб., М., 1863.

Топоров В. Н. К истории связей мифопоэтической и научной традиции: Гераклит // To Honor Roman Jakobson. Vol. 2. The Hague; Paris, 1967. P. 2032—2049.

О структуре романов Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Eds. Jan Van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 225—302.

Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. В. А. Каверина и А. Мясникова. М., 1977.

Федин К. А. Горький среди нас: картины литературной жизни. М.: Молодая гвардия. 1967.

Филипов Б. Заметки об Алексее Ремизове (Читая «Взвихренную Русь») // Русский альманах / Ред. З. Шаховская и Р. Герра. Paris. 1981.

Философов Д. В. Старое и новое: сборник статей по вопросам искусства и литературы. М., 1912.

Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: Wilhelm Fink Verlag, б. д.

Флейшман Л., Хьюз Р. и *Раевская-Хьюз О.*, ред. Русский Берлин 1921—1923. Paris: YMCA-Press, 1983.

Флейшман Л. Из комментариев к «Кукхе». Конкректор Обезвелволпала // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. P. 185—194.

Франк С. Этика нигилизма //«Вехи». Из глубины. М., 1991.

Фрумкина Н., Флейшман Л. А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сирином» (Письма к Э. К. Метнеру) // Блоковский сборник II / Ред.

Ю. М. Лотман и др. Тарту, 1972. С. 385–397.
Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
Хейзинга Й. Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992.
Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. СПб., 1922.
Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954.
Чуковский К. И. Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова // Критические рассказы. Кн. 1. СПб., [1911]
Чулков Г. Годы странствий. М., 1930.
Чулков Г. Наши спутники: 1912–1922. М., 1922.
Шкловский В. Б. Zoo или письма не о любви, или Третья Элоиза. Берлин, 1923.
Эйхенбаум Б. М. О прозе М. Кузмина // О литературе. М., 1987.
Лесков и современная проза // Texte der Russische Formalisten. / Ed. Iu. Striedter. München: Wilhelm Fink Verlag. 1969. Bd. 1. P. 208–242.
Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Собрание сочинений. Т. 8. М., 1966.
Якобсон Р. О., Богатырев П. Г. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения // Selected Writings. Vol. 4. The Hague; Paris, 1966.

ИЗДАНИЯ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Afanasyev, Aleksandr. Russian Secret Tales: Bawdy Folktales of Old Russia. Folklore annotations by G. Pitre. Introduction by G. Legman. New York: Brussel and Brussel, 1966.
Annensky, Innokenty. The Esthetics of Gogol's *Dead Souls* and Its Legacy. *In* Twentieth-Century Russian Criticism, ed. V. Erlich. New Haven, Conn. and London: Yale University Press, 1975, pp. 51–60.
Armstrong, A. H. An Introduction to Ancient Philosophy. Boston: Beacon Press, 1963.
Aronian, Sona. The Russian View of Remizov. *In* Alexei Remizov. Selected Prose. Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 3–15.
Aronian, Sona. The Hidden Determinant: Three Novels of Remizov. *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 127–163.
Bachelard, Gaston. La poétique de la reverie. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
Bachelard, Gaston. The Psychoanalysis of Fire. Trans. A. Ross. Boston: Beacon Press, 1964.
Baedeker, Karl. Russia With Teheran, Port Arthur, and Peking: Handbook for Travellers. Lepzig: Karl Baedeker, 1914.
Bailey, Jo Ann. Narrative Mode as a Thematic Problem in Remizov. *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 177–196.
Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. M.

Holquist, trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and his World. Trans. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Baran, Henryk. Trirodov and the Symbolists: From the Drafts for Sologub's *Tvorimaia legenda. In* Neue Russische Literatur 2–3 (1979–1980).

Baran, Henryk. Toward a Typology of Russian Modernism: Ivanov, Remizov, Khlebnikov. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. N. Slobin. Columbus. Ohio: Slavica, 1987, pp. 175–193.

Baran, Henryk, ed., with an introduction. Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union. White Plains, N. Y.: International Arts and Sciences Press, 1976.

Baranski, Zbigniew. Literatura Polska w Rosji na przelomie XIX i XX wieku. Wroclawskie Towarzystwo Naukowe, Ser. A, vol. 78. Wroclaw, 1962, pp. 121–126.

Bely, Andrei. Selected Essays of Andrei Bely. Ed., trans., and with an introduction by S. Cassedy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

Benjamin, Walter. The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. *In* Illuminations, ed. and with an introduction by H. Arendt. New York: Schocken Books, 1973, pp. 83–109.

Berdyaev, Nicolas. Dream and Reality. An Essay in Autobiography. New York: Collier Books, 1962.

Bergson, Henri. Introduction á la Métaphysique. *In* Revue de la Metaphysique et de Morale, Paris, 1903. Rpt. 1962.

Bergson, Henry. L'évolution créatrice. 1st ed. Paris: F. Alcan, 1906, Rpt. 1962.

Bernheimer, Charles. Cloaking the Self: The Literary Space of Gogol's "Overcoat". *In* PMLA 90, 1 (1975): 53–41.

Bethea, David. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987.

Bialy, Renate S. Parody in Remizov's *Piataia iazva. In* Slavic and European Journal 19, n. 4 (Winter, 1975): 403–10.

Billington, James H. The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture. New York: Knopf, 1970.

Bradbury, M. and *McFarlane, J.* The Name and Nature of Modernism. *In* Modernism, 1890–1930, eds. M. Bradbury and J. McFarlane. Harmondworth:Penguin, 1978.

Brooks, Jeoffrey. Vekhi and the *Vekhi* Dispute. *In* Survey 19, 123 (Winter, 1973): 21–50.

Brooks, Jeoffrey. Readers and Reading at the End of the Tsarist Era. *In* Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914, ed. W. Mills Todd III. Stanford: Stanford University Press, 1978, pp. 99–102.

Bruss, Elisabeth W. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore and London: The John Hopkins University

Press, 1976.
Carden, Patricia. Ornamentalism and Modernism. *In* Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900–1930, eds. G. Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca and London: Cornell University Press, 1976.
Carlisle, Olga. A Voice from the Third Emigration: Interview with Sinyavsky. *In* The New York Times Book Review (October 30, 1977).
Cherniavsky, Michael. Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven: Yale University Press, 1969.
Clark, Katerina. Aleksei Remizov in Petrograd 1919–1921: Bard of the People's Theater. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica, 1986, pp. 261–276.
Clark, Katerina, and *Holquist, Michael.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1984.
Clowes, Edith W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1988.
Crone, Anna Liza. Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genres in "Solitaria" and "Fallen Leaves". Wurzburg, 1978.
Crone, Anna Liza. Remizov's "Kukkha": Rozanov's "Trousers" Revisited. *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 197–210.
Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralist, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca, N, Y.: Cornell University Press, 1975.
D'Amelia, Antonella. A. M. Remizov. L'incontro con il libro. *In* Richerche slavistische. In Memoriam G. Maver, 17–19. (1970–1972): 95–108.
Delehaye, H. Les legendes grecques des saints militaires. Paris: A. Picard, 1909.
De Man, Paul. Autobiography as De-facement. *In* MLN 94, 5 (December 1979): 919–930.
De Man, Paul. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
Derrida, Jacques. Of Grammatology. Trans. G. Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
Derrida, Jacques. Dissemination. Trans., with an introduction and notes by B. Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981.
D'Oench, Ellen. A Madness to Have His Prints: Rembrandt and Georgian Taste: 1720–1800. *In* Rembrandt in 18th-Century England, eds. David Alexander, Ellen D'Oench, and Christopher White. New Haven: Yale Center for British Art, 1983, pp. 62–97.
Donchin, Georgette. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague and Paris: Mouton, 1958.
Eliade, Mircea. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton: Princeton University Press, 1964.
Erlich, Victor. Gogol. New Haven: Yale University Press, 1969.
Erlich, Victor. Russian Formalism. History. Doctrine. The Hague and Paris: Mouton, 1969.

Erlich, Victor. The Novel in Crisis: Boris Pilnyak and Konstantin Fedin. *In* The Russian Novel From Pushkin to Pasternak, ed. J. Garrard. New Haven: Yale University Press, 1983, pp. 155–176.

Fanger, Donald. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1979.

Fedorov, George P. The Russian Religious Mind. New York: Harper Torchbooks, 1960.

Foucault, Michel. The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences. New York: Vintage Books, 1973.

Foucault, Michel. What Is An Autor? *In* Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, ed. with an introduction by J. V. Harari. Ithaca, N. Y. 5 Cornell University Press, 1979, pp. 141–160.

Frank, Semen. The Ethic of Nihilism: A Characterization of the Russian Intelligentsia's Moral Outlook. *In* Landmarks: A Collection of Essays on the Russian Intelligentsia-1909, ed. B. Shragin and A. Tood, trans. M. Schwartz. New York: Karz Howard, 1977, pp. 155–184.

Freedman, Ralph. The Lyrical Novel. Princeton: University Press, 1963.

Freud, Sigmund. The Standart Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 24 vols. Ed. J. Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953–1974.

Freud, Sigmund. Jokes and Their Relation to the Unconscious. Trans. and ed. J. Strachey. New York and London: W. W. Norton & Company, 1963.

Freud, Sigmund. The Interpretation of Dreams. Trans. and ed. J. Strachey. New York: Avon Books, 1965.

Gasparov, Boris, ed. The Semiotics of Russian Cultural History. Ithaca, N. Y., and London: Cornell University Press, 1985.

Geib, Katerina. Stilstudien A. M. Remizov. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Gray, Camilla. The Russian Experiment in Art: 1863–1922. Rev. and enl. ed. London: Thames and Hudson, 1986.

Grossman, Joan Delaney. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1985.

Hackel, Sergei. The Poet and the Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Hansen-Love, Aage A. Der russischer Formalismus; Methodologische Reconstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

Havelock, Eric. Preface to Plato. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.

Holquist, Michael. The Devil in Mufti: "The Marchenwelt" in Gogol's Short Stories. *In* PMLA 82, 5 (1967): 352–362.

Holquist, Michael. Dostoevsky and the Novel. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977.

Hughes, R. Bely's Musical Esthetics. *In* A. Bely: A Critical Review, ed. G. Janecek. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Boston: The Beacon Press, 1955.

Ivask, G. Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians. *In* Russian Modernist: Culture and the Avant-Garde, ed. G. Gibian and M. W. Tjalsma. Ithaca, N. Y. and London: Cornell University Press, 1976.

Jackson, Robert L. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague and Paris: Mouton, 1958.

Jacobson, Roman. The Closing Statement: Linguistics and Poetics. *In* Style in Language, ed. Thomas Sebeok. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, pp. 350–377.

Jacobson, Roman. Selected Writings, vols. 3 and 4. The Hague: Mouton, 1966–1981.

Janecek, Gerald. The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments: 1900–1930. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1984.

Jensen, P. Alberg. Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak 1915–1924. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger. 1979.

Jensen, P. Alberg. Typological Remarks on Remizov's Prose. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. N. Slobin, Columbus, Ohio: Slavica, 1986, pp. 277–285.

Karlinsky, Simon. Symphonic Structure in A. Bely's "Pervoe svidanie". *In* California Slavic Studies 6 (1971): 61–70.

Karlinsky, Simon. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.

Karlinsky, Simon. Marina Tsvetaeva. The Woman, and her Poetry. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1986.

Kermode, Frank. The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1975.

Keys, R. J. Andrei Bely and the Development of Russian Fiction. Essays in Poetics 8, no. 1 (1983): 29–47.

Kovac, Anton. Bely's Symphonies: 1899–1908. A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Bern, Frankfurt, and Munich: Peter Lang, 1976.

Lampl, Horst. Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater. *In* Wiener Slavistisches Jahrbuch 17 (1972): 136–183.

Lampl, Horst. Altrussich-kirchenslawische Stilisierung bei Remizov und Zamiatin. *In* Wiener Slavistisches Jahrbuch 21 (1975): 130–145.

Lampl, Horst. Bemerkungen und Erganzungen zur bibliographie A. M. Remizovs. *In* Wiener Slavistisches Jahrbuch 2 (1978): 301–326.

Lampl, Horst. Innovationsbestrebungen im Gattunkssystem der russischen Literatur des fruhen 20. Jahrhunderts — am Beispiel A. M. Remizovs. *In* Wiener Slavistisches Jahrbuch 24 (1978): 158–174.

Lampl, Horst. Political Satire of Remizov and Zamiatin on the Pages of *Prostaia Gazeta. In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed.

G. N. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica, 1986, pp. 245–259.
Lampl, Horst. Remizovs Peterburges Jahre. Materialen zur Biographie. *In* Wiener Slavistisches Almanach 10 (1982): 271–323. Shorter version in English: A. M. Remizov: A Short Biographical Essay (1877–1923). *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 7–60.
Levi-Strauss, Claude. The Savage Mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
Levinson, F. Vzvikhrennaia Rus': Remizov's Chronicle of Revolution. *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 211–226.
Lossky, N. O. History of Russian Philosophy. New York: International Universities Press, 1951.
Lotman, Iurii. Theater and Theatricality in the Order of Early Nineteenth-Century Culture. *In* Semiotics and Culture: Readings from the Soviet Union, ed. and trans. H. Baran. White Plains, N. Y.: 1976, pp. 33–63.
Lukacs, Georg. The Theory of the Novel. Trans. A. Bostock. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978; 1st German edition Berlin, 1920.
Mandelstam, Osip. The Complete Critical Prose and Letters. Ed. J. G. Harris, trans. J. G. Harris and C. Link. Ann Arbor: Ardis, 1979.
Marcadé, Jean Claude. Remizovskie pis'mena. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica, 1988, pp. 121–34.
Markov, Vladimir. Russian Futurism: A History. Berkeley: University of California Press, 1968.
McLean, Hugh. Nikolai Leskov. The Man and His Art. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1977.
Mirsky, D. S. A History of Russian Literature. Ed. and abrgd. F. J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul, 1968. 1st edition, London, 1926.
Mitchell, W. J. T., ed. On Narrative. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.
Moller, Peter Ulf. Some Observations on Remizov's Humor. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. N. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica, 1986, pp. 113–119.
Mukarzovsky, Jan. On Poetic Language. Ed. and trans. J. Birbank and P. Steiner. Lisse: The Peter De Ridder Press, 1976.
Nilsson, Nils Ake. Futurism, Primitivism, and the Russian Avant-Garde. *In* Russian Literature 8 (1980): 69–82.
Ong, Walter. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London and New York: Methuen, 1982.
Paris-Moscou: 1900–1930. Catalogue de l'exposition Paris–Moskou organiseé par le Ministère de la Culture de l'URSS, Moscou et le Centre Georges Pompidou. Paris, 1979.
Platonov, S. F. The Time of Troubles: A Historical Study of the Internal Crisis and Social Struggle in Sixteenth and Seventeenth-Century Muscovy. Trans. J. Alexander. Lawrence, Kan., 1970.

Pozner, Vladimir. Panorama de la litterature contemporaine russe. Paris: Editions Kra, 1929.

Praz, Mario. The Romantic Agony. Trans. A. Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Pyman, Averell. The Life of Aleksandr Blok, 2 vols. Oxford, London, and New York: Oxford University Press, 1979–1980.

Raevsky-Hughes, Olga. Aleksei Remizov's Defense of the Russian Language. *In* Language, Literature, Linguistics. In Honor of Whitfield on his Seventieth Birthday, ed. Michael S. Flier and Simon Karlinsky. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987, 192–211.

Rannit, Aleksis. The Drawings: Aleksei Remizov. *In* Images of Aleksei Remizov, ed. G. N. Slobin. Amherst, Mass.: Mead Art Museum, 1985.

Read, Christopher. Religion, Revolution and the Russian Intelligentsia 1900–1912: The "Vekhi" Debate and its Intellectual Background. London, 1929. Rpt. New York: Barnes and Noble, 1980.

Rosenthal, Bernice Glatzer. D. S. Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague and Paris: Mouton, 1975.

Rosenthal, Bernice Glatzer. Richard Wagner and the Modernist Theatrical Aesthetic. *In* Canadian-American Slavic Studies (Winter 1985): 384–398.

Rosenthal, Bernice Glatzer, ed. Nietzsche in Russia. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986.

Rosenthal, Charlotte. Remizov's *Sunwise* and *Leimonarium*: Folklore in Modernist Prose. *In* Russian Literature Triquarterly 19 (1986): 95–111.

Rudnitsky, Konstantin. Meyerhold the Director. Ed. S. Schultze, trans. G. Petrov. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Rudy, Stephen. Semiotics in the USSR. *In* The Semiotic Sphere, ed. T. Sebeok and J. Umiker-Sebeok. Chicago: Plenum Publishing Corporation, 1986.

Scherrer, Jutta. La 'construction de Dieu' marxiste ou la 'recherche de Dieu' chrétienne: les termes *bogostroitel'stvo* et *bogoiskatel'stvo*. *In* Russia 4 (1980): 173–198.

Senelick, Laurence. Russian Dramatic Theory From Pushkin to the Symbolists. Austrin, Texas: Texas University Press, 1981.

Shane, Alex. An Introduction to Aleksei Remizov. *In* The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1972, eds., S. Karlinsky and A. Appel. Jr. Berkeley, Los Angeles, and London: The University of California Press, 1977.

Shane, Alex. Remizov's *Prud*: From Symbolism to Neo-Realism *In* California Slavic Studies 6 (1970): 71–82.

Shane, Alex. Rhythm Without Rhyme: The Poetry of Aleksei Remizov. *In* Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer, ed. G. Slobin. Columbus, Ohio: Slavica, 1986, pp. 217–236.

Shane, Alex. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley, Los Angeles, and London. The University of California Press, 1968.

Shore, Rimma. Scrivener Fiction; The Copyist and his Craft in Nineteenth-Century Fiction. Unpublished dissertation, Columbia University, 1980.

Sinany, Hélène. Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Paris: Institut d'etudes Slaves, 1978.

Slobin, Greta N. Appropriating the Irreverent Pushkin. *In* Russian Literary Mythologies: From the Golden Age to the Silver Age, eds. B. Gasparov and R. Hughes. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Slobin, Greta N. Polish Decadence and Modernist Russian Prose. *In* American Contributions to the International Congress of Slavists, ed. Jane Gare Harris. Columbus, Ohio: Slavica, 1988, pp. 381–391.

Slobin, Greta N. Syncretic Narrative: Remizov's Short Fiction. Russian Literary Triquarterly 19 (1986): 113–126.

Slobin, Greta N. The Ethos of Performance in Remizov. *In* Canadian Slavonic Journal 19, 4 (Winter 1985): 412–425.

Slobin, Greta N. The Writer as Artist. *In* Images of Aleksei Remizov, ed. G. Slobin. Amherst, Mass.: Mead Art Museum, 1985.

Slobin, Greta N., ed. Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. Proceedings of the 1985 International Symposium on A. Remizov. Columbus, Ohio: Slavica, 1987.

Thompson, Ewa. The Archetype of the Fool in Russian Literature. *In* Canadian Slavonic Papers, 15 (1973): 245–273.

Turner, Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: The University of California Press, 1969.

Uspensky, Boris. A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Trans. V. Zavarin and S. Wittig. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1973.

Uspensky, Boris. On the Origin of Russian Obscenities. *In* Iu. M. Lotman and B. A. Uspensky. The Semiotics of Russian Culture, ed. A. Shukman. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1984, pp. 295–301.

Uspensky, Boris. Semiotics of the Icon. Interview by Z. Podgorzec. *PTL* 3 (1978): 529–548.

Uspensky, Boris, V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. M. Piatigorskii, Iu. M. Lotman, et al. Theses on the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic Texts). *In* Structure of Texts and Semiotics of Culture, eds. Jan Van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague and Paris: Mouton, 1973, pp. 1–28.

Voloshinov, V. N. Marxism and the Philosophy of Language. Trans. L. Matejka and R. I. Titunik. New York and London: Seminar Press, 1973.

Weisstein, U. Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts. Comparative Literature Studies 15 (1978): 124–139.

West, James D. Russian Symbolism. A Study of Viacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic. London: Methuen, 1970.

White, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *In* On Narrative, ed. W. J. T. Mitchell. Chicago and London: The University

of Chicago Press, 1981.

Wilson, Edmund. Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930. New York and London: C. Scribner's and Sons, 1931.

Wyka, Kazimierz. Modernism polsky. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.

Yeats, William Butler. The Collected Poems. New York: Macmillan, 1956.

Zamyatin, Evgeny. A Soviet Heretic. Essays by Yevgeny Zamyatin. Ed. and trans. M. Ginsburg. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

83.3 (2=Рус)5-8
Ш5 (2=РУС)53-4 Ремизов

Слобин, Грета Н.

Проза Ремизова 1900-1921 / Пер. с англ. Г.А. Крылова — СПб., "Академический проект", 1997. — 206 с. (Серия "Современная западная русистика")

ISBN 5-7331-0016-8

Монография профессора Калифорнийского университета Санта-Крус Греты Н. Слобин посвящена одному из выдающихся русских писателей XX века, творчество которого во многом носило экспериментальный характер. Грета Н. Слобин рассматривает литературную биографию писателя с точки зрения его собственной концепции жизнетворчества, сформированной под влиянием эстетики русского символизма. В книге предпринят подробный анализ романов и повестей, созданных А. Ремизовым в 1900–1910-е годы, что позволяет проследить основные тенденции развития повествовательных жанров в его творчестве.

Книга предназначена для всех, кто интересуется русской литературой.

ГРЕТА Н. СЛОБИН

ПРОЗА РЕМИЗОВА 1900-1921

Редактор *Э.Г.Андреева*
Художник *Ю.С.Александров*
Художественный редактор *В.Г.Бахтин*
Технический редактор *А.Т.Драгомощенко*
Корректор *О.И.Абрамович*

ЛР № 062679 от 02.06.93 г.
Подписано в печать 19.11.97 г. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 13.
Заказ № 732. Тираж 1000 экз.
Гуманитарное агентство "Академический проект"
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

multiprint
ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ЦЕНТР

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
"Полиграфический центр "MULTIPRINT"
190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., 6. Тел./факс 812 315 33 10

